THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR Sarah Lesley Heiser

TITLE OF THESIS Estructuras narrativas de *Tantas veces Pedro*, de Alfredo Bryce Echenique

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED MASTER OF ARTS

YEAR THIS DEGREE GRANTED FALL, 1983

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

Estructuras narrativas de *Tantas veces Pedro*, de Alfredo Bryce Echenique

by

Sarah Lesley Heiser

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1983

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled Estructuras narrativas de *Tantas veces Pedro*, de Alfredo Bryce Echenique submitted by Sarah Lesley Heiser in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Hispanic Literatures.

to my mother and father,

and all those working for international

co-operation and world peace

Abstract

The narration of events in the life of an alcoholic, mythomaniac writer in *Tantas veces Pedro*, by the Peruvian author Alfredo Bryce Echenique, is characterized by the kind of fragmentation common to many "new novels". In particular, its chronology is disordered and the narration of the life of Pedro Balbuena is disrupted by the interpolation of stories which tend to present highly fanciful versions of episodes from his past. In the light of these characteristics, this thesis is a study of three of the most prominent features of narrative structure in *Tantas veces Pedro*. The first chapter is devoted to time and includes sections on order, duration, and frequency; a second deals with the changes in narrative level that occur when narratives, principally by Pedro Balbuena, are inserted in the text; the third is concerned with the various effects of "mise en abyme" produced in the novel that cause it to mirror its own content and the process by which it is written. By describing these elements of structure, it is intended both to give some account of the nature of the novel itself and to demonstrate how they are an essential part of the text and fulfil a significant role in the meaning conveyed by the story.

Resumen

La narración de la vida de un escritor mitómano en *Tantas veces Pedro*, novela del autor peruano Alfredo Bryce Echenique, está caracterizada por una forma de fragmentación común a muchas "nuevas novelas". En especial, la cronología de su acontecer es desordenada y la narración de la vida de Pedro Balbuena está interrumpida por la interpolación de historias, que son, en general, versiones fantásticas de episodios de su pasado. A la luz de estas características, esta tesis es un estudio de tres de los rasgos más destacados de la estructura narrativa de *Tantas veces Pedro*. El primer capítulo está dedicado al tiempo e incluye secciones sobre el orden, la duración y la frecuencia; la segunda trata los cambios de nivel narrativo que ocurren cuando las narraciones, principalmente de Pedro Balbuena, están insertadas en el texto; la tercera versa sobre los efectos diferentes de "mise en abyme" que hacen que la novela, refleje su propio contenido y el proceso de su producción. A través de una descripción de estos elementos de la estructura de la novela, se pretende dar cuenta de su naturaleza y demostrar que constituyen partes esenciales del texto que contribuyen a la significación comunicada por la historia.

Acknowledgements

Many thanks to my friends, associates and teachers, and, of course, to my supervisor. Thanks to the Association of Universities and Colleges of Canada for the Commonwealth Scholarship that made this venture possible, and also to the Department of Romance Languages for the part-time teaching assistantship.

Table of Contents

Chapter Page

I. Introducción 1

II. El tiempo narrativo 7

A. El orden 13

B. La duración 42

C. La frecuencia 65

III. Los niveles narrativos 84

IV. "Mise en abyme" 106

Conclusión 134

Bibliografía 142

I. Introducción

La pasión según San Pedro Balbuena, que fue Tantas veces Pedro, y nunca pudo negar a nadie es la segunda novela de Alfredo Bryce Echenique.[1] Cuenta la historia de un escritor peruano, mitómano y alcohólico, hombre confuso y alienado, apenas capaz de diferenciar entre su mundo real y el de sus ficciones. Cuando escribe literatura, se inspira en los episodios reales o imaginados de su vida, y lo poco que ha logrado producir consiste en versiones más o menos aberrantes de sus experiencias. Sin embargo, su vida no es menos extravagante que las historias narradas en sus

----

[1] Lima: Libre-1, 1977. En el presente trabajo, los números entre paréntesis identifican las referencias a la novela y remiten a esta edición.

Alfredo Bryce Echenique nació en Lima el 19 de febrero, 1939. Obtuvo su primera educación en escuelas privadas y después de licenciarse en literatura y derecho de la Universidad de San Marcos, se transladó a París. Estudió en la Sorbona, donde obtuvo un diploma de literatura clásica francesa en 1965 y de literatura contemporánea en 1966. Ha dictado varios cursos de literatura en la Sorbona. En 1975 fue nombrado profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Vincennes y de historia en la Sorbona. Desde 1980 es profesor en la Universidad de Paul Valéry, en Montpellier. Su primera colección de cuentos, *Huerto cerrado*, fue publicada en 1967 y el año siguiente uno de estos cuentos, "Con Jimmy en Paracas", ganó una mención en el concurso anual de la Casa de las Américas. En 1970 publicó una novela, *Un mundo para Julius*, relato sobre una infancia limeña pasada en una clase social decadente. Esta novela ganó el Premio Nacional de Literatura de Perú en 1972 y el premio de Mejor Novela Extranjera en Francia, en 1974. En este mismo año publicó otra colección de cuentos, *La felicidad ja ja*. *Tantas veces Pedro* fue publicada en 1977 y ha sido traducida al francés con el título *La passion selon San Pedro Balbuena*. En 1982 apareció otra novela, *La vida extravagante de Martîn Romero*. Además de su obra literaria, Bryce Echenique ha escrito artículos de periódico que han sido publicados en México, Francia, los Estados Unidos y el Perú. Una selección de sus artículos ha sido publicada en un volúmen titulado *A vuelo de buen cubero y otras crónicas* (1977).

cuentos. El ciclo, iniciado la primera vez que se inspiró en su pasado para escribir literatura, se completa cuando comienza a nutrir su vida de sus ficciones y se pone a vivir como si fuese un personaje de su propia creación literaria.

En la composición de esta obra, Alfredo Bryce Echenique ha recurrido a las técnicas de la ficción contemporánea y ha explotado sobre todo algunas de las que se asocian más con la llamada nueva novela. Así, *Tantas veces Pedro* es una novela muy fragmentada. En especial, la cronología de su acontecer está desordenada y la narración de la vida de Pedro Balbuena es interrumpida frecuentemente por historias orales y escritas atribuidas a los personajes de la novela. El presente trabajo, entonces, se propone describir la función de algunas de estas técnicas. Sin emprender un análisis de la historia en cuanto tal, ni de los temas y los personajes de la novela, se propone ver, a la luz de una descripción de algunas de las estructuras narrativas, cómo influyen éstas en la lectura de la novela y contribuyen a la significación aportada por el texto.

El método general adoptado para realizar estos propósitos sigue el que fue desarrollado por Gérard Genette como parte de su estudio de la obra de Proust.[2] Se trata de un método fundamentado en la distinción importante entre "historia" y "discurso" elaborada por Emile Benveniste[3] y acogida por muchos críticos interesados en los textos

----

[2] Gérard Genette, "Discours du récit", en *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), pp. 65-282.
[3] Ver Genette, p. 225.

narrativos. Por ejemplo, figura de una manera explícita en el título del libro de Seymour Chatman, quien la tomó como punto de partida de su trabajo al reducirla a la siguiente fórmula: "In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse the *how*."[4] Sobra decir que, a la luz de los propósitos del presente trabajo, el énfasis del análisis de *Tantas veces Pedro* recaerá sobre el discurso, o sea, sobre las estrategias dicursivas empleadas para narrar su historia.

El primer capítulo del análisis versa sobre el tiempo narrativo. Conforme al método sugerido por Genette, incluye una consideración de tres aspectos de la novela. Se describe primero la relación entre el orden cronológico de los acontecimientos de la historia y el orden en que ellos están narrados. Esto implica un estudio de la narración retrospectiva y anticipada para averiguar los efectos obtenidos al ordenar los sucesos de manera que se deforme la cronología. Después se examina la duración, es decir, la relación del tiempo tomado por los acontecimientos narrados con el tiempo necesario para narrarlos. Finalmente, bajo un rubro que remite a las relaciones de repetición que median entre el discurso y la historia, se describe la frecuencia narrativa.

El tema del segundo capítulo es el cambio de nivel narrativo producido en el texto cuando el narrador básico de

----

[4] Seymour B. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978), p. 19.

la novela cede la narración a uno de los personajes. Esto ocurre frecuentemente en *Tantas veces Pedro*, sobre todo cuando se insertan las historias orales y escritas de su protagonista. En este capítulo, pues, se describen las características de la narración de segundo nivel, las que, además de fragmentar la narración de la historia básica, tendrán efectos significativos en el lector de la novela. Puesto que están asociados a la generación de narraciones en el interior de la novela misma, los cambios de nivel narrativo también crean algunos de los efectos de "mise en abyme" estudiados en el tercer capítulo. Estos efectos son producidos por una estructura equivalente a la inserción de un espejo en el texto, de modo que, en su interior se reflejan algunos de sus componentes o el proceso de su producción. A diferencia de los primeros dos capítulos, que dependen principalmente del método elaborado por Genette, el tercero está basado también en textos de Jean Ricardou y Lucien Dällenbach.[5]

En cada uno de los capítulos integrados a este análisis de *Tantas veces Pedro* se ha prestado la atención debida a la estructura superficial de la novela como un texto compuesto de cuatro partes y un epílogo. Esta manera de dividir la novela corresponde evidentemente a una forma de identificar los episodios más importantes de la vida del protagonista y darles cierta autonomía narrativa. Pese a su carácter de

----

[5] Ver Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* (Paris: Seuil, 1977), y Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris: Seuil, 1967).

estructura superficial, es uno de los medios empleados por el discurso para organizar el acontecer y tendrá algún impacto en el lector, quien se inclinará a pensar en una organización de la historia basada en una estructura semejante. Por estas razones se ha querido favorecer la disposición de cada capítulo de esta tesis en torno a un análisis por separado de cada parte de la novela y su epílogo.

En el análisis de *Tantas veces Pedro* se ha intentado aplicar el siguiente precepto de Genette:

> Le rôle de l'analyste n'est pas de se satisfaire [des rationalisations rétrospectives des artistes]; ni de les ignorer; mais plutòt, une fois le procédé "mis à nu", de voir comment la motivation invoquée fonctionne dans l'oeuvre comme médium esthétique.[6]

El análisis que se ha emprendido, entonces, pretende demostrar cómo algunas de las estructuras de la novela afectan al lector real, cuya lectura e interpretación del texto no dependen solamente de la historia, sino también de la disposición de la misma por el discurso. Ahora bien, la reacción del lector es controlada por el narrador, quien lo manipula y lo orienta según los valores promovidos en el interior de la obra.[7] Bajo estas circunstancias al lector no le cabe más remedio que dejarse llevar. Como dice Todorov,

---

[6] Genette, p. 181.
[7] Morten Nøjgaard, "La fonction du narrataire," en *Actes du Sixième Congrès des Romanistes Scandinaves*, ed. Lennart Carlson (Stockholm: Alqvist et Wicksell, 1977), pp. 198, 199, 202-03.

"la conscience de lire un roman et non un document nous engage á jouer le rôle de lecteur imaginaire".[8] Esta manera de manipular al lector se asocia en el texto con otro procedimiento que Chatman identifica como producto de algunos presupuestos ("presuppositions").[9] Se trata de la existencia de datos que, se supone, el lector ya posee como base sobre la cual la historia y la narración a veces se fundamentan. El lector, entonces, está obligado a creer que sabe más que lo que sabe en realidad, y al aceptar esta situación se somete voluntariamente a las sugerencias y actitudes del narrador. El análisis que se ofrece a continuación versa sobre el rol que se puede atribuir a las estructuras narrativas en la realización de estos procesos.

---

[8] Tzvetan Todorov, *Littérature et signification* (Paris: Larousse, 1967), p. 87.
[9] Chatman, pp. 210-15.

II. El tiempo narrativo

Los avances experimentados en los dominios de la comunicación y el transporte han conducido a la realización de velocidades que eran inconcebibles hace algunas décadas y que, hoy en día, crean cierta confusión. El cerebro humano no puede analizar y sintetizar todo lo que ocurre en su ambiente con la misma velocidad, porque sólo logra organizar e interpretar los hechos de la vida diaria si dispone de cierto lapso de tiempo para hacer funcionar su entendimiento y su memoria. Sin embargo, como señala Hans Meyerhoff[10] el tiempo se ha reducido en el mundo actual a su valor económico, a lo que se puede producir en el tiempo disponible. El ser humano ha sido testigo de algunos avances tremendos en la conquista del espacio físico por la tecnología sin que ocurra una conquista equivalente de su espacio interior, porque su condición mental y emocional no son susceptibles de 'progresos' semejantes. El individuo se encuentra "increasingly isolated within the present moment",[11] y, según Ernst Fischer, la discrepancia entre el progreso científico y el ritmo de asimilación por la sociedad de los nuevos descubrimientos fomenta un sentimiento de alienación.[12]

La distinción entre un tiempo cronológico, o externo, y otro psicológico, o interno, remite a Henri Bergson,[13]

----

[10] Hans Meyerhoff, *Time in Literature* (Los Angeles: Univ. of California Press, 1955), p. 113.
[11] Meyerhoff, p. 113.
[12] Ernst Fischer, *The Necessity of Art*, trans. Anna Bostock (Harmondsworth: Penguin, 1964), p. 86.
[13] Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du*

quien observó que los dos tiempos coexisten sin que coincidan necesariamente en ningún punto. El primero es una manera de dividir el tiempo--en segundos, minutos u horas, por ejemplo--y sirve, en parte, como un sistema de comunicación social. El otro es menos fácil de cuantificar, puesto que alude a los efectos producidos por el alargamiento o acortamiento del tiempo cuando el individuo lo incorpora a la corriente de sus propios pensamientos y lo somete a la variabilidad de su humor y condición fisiológica.

A. A. Mendilow, como otros teóricos de la novela, ha enfatizado la importancia de la ilusión del tiempo en la ficción. Establece dos categorías equivalentes a las de Bergson: el ahora absoluto ("Absolute Now"), que coincide con el tiempo cronológico, y el ahora relativo ("Relative Now"), que, como su nombre sugiere, corresponde al tiempo psicológico. Analiza *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, como ejemplo de una novela que explota la diferencia entre estas dos categorías.[14] Otro ejemplo, tomado de la tradición literaria castellana, es el *Lazarillo de Tormes*, en el cual es necesario diferenciar entre el plano temporal ocupado por la figura de Lázaro como narrador y el que ocupa como personaje de su narración. Es evidente, entonces, que el tiempo es sumamente importante en la novela y que es necesario analizar bien su función para comprender cómo la

----

[13](cont'd)*comique* (Paris: Presses universitaires de France, 1960), passim.

[14] A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, 1952; rpt. (New York: Humanities Press, 1972), p. 99, pp. 158-93.

ficción imita la realidad.

Al considerar los procesos de imitación de la realidad a través de la literatura, es preciso fijarse en dos de las posibilidades abiertas al texto literario: la "mímesis" y la "diégesis". Aunque la mímesis se define en términos generales como imitación de la realidad, Genette contrasta el término con la diégesis, o la narración, y lo aplica sólo a la reproducción del discurso de las figuras. Según él, sólo es a través de la reproducción de palabras que la literatura logra imitar la realidad plenamente.[15] En el caso de la mímesis, entonces, y en la descripción de objetos estáticos es posible representar la realidad más o menos fielmente. En estos casos el tiempo del discurso coincide en general con el tiempo del referente. Sin embargo, las novelas normalmente contienen más materia diegética que mimética y dependen, por tanto, del despliegue de varias estrategias para crear una ilusión temporal. Constituyen, en gran parte, un género literario desarrollado en una época cuya percepción del tiempo era relativista.

Es generalmente aceptado que la memoria reordena el pasado, imponiendo causas y efectos, o estructura, a los acontecimientos de la vida diaria. Se trata de un proceso, imitado por la novela, que Meyerhoff describe como "the act of creative recall".[16] La novela típica del siglo XIX se limita a relatar el pasado y crear la ilusión del lapso de

----

[15] Gérard Genette, "Discours du récit", en *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), pp. 189 y 192.
[16] Meyerhoff, p. 49.

un tiempo cronológico calculado en días, semanas, meses o años. El narrador, omnipotente, podía decretar, y así era. El lector, pasivo, lo aceptaba todo. Pero a consecuencia del creciente malestar causado por su presencia en el texto, el narrador empezó a retirarse, intentando esconderse, o justificar, por lo menos, su presencia. Al mismo tiempo que esto sucedía se produjo una conciencia de la manera en que el narrador manejaba el tiempo. En la primera mitad del siglo veinte, respondiendo a estas circunstancias, comenzaron a aparecer novelas que enfocaban los procesos internos de los personajes de una manera diferente. Se trata de un estilo estudiado y definido por Robert Humphrey, quien lo bautizó "la corriente de la conciencia".[17] En los textos que lo explotan se presta una máxima atención al tiempo psicológico con el proposito de crear la ilusión de que el tiempo cronológico se ha detenido. Como señala Mendilow, sin embargo, el asunto se reduce a la noción de que todo lo que hay en la novela es una función de tiempo:

> Some significance must surely attach to the fact that most of those novelists who by their experiments have contributed to the development of the novel on its formal and technical side have been strangely preoccupied with the question of time, its nature and values, and especially its connection with the structure of the novel.[18]

----

[17] Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley: Univ. of California Press, 1954).
[18] Mendilow, p. 16.

La preocupación con el tiempo es muy evidente en la nueva novela francesa, donde la conciencia de su importancia ha resultado en la creación de efectos extraordinarios. En vez de desarrollarse en un orden lineal, los sucesos son narrados de acuerdo a patrones cíclicos y el lector debe esforzase para descubrir qué ha pasado y en qué orden. *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, con sus repeticiones y modulaciones, es un buen ejemplo de este estilo y *L'Année dernière à Marienbad*, película basada en un guión de Robbe-Grillet y dirigida por Alain Resnais, es otro caso del mismo fenómeno. En ambas obras la estructura narrativa está basada en el concepto de un tiempo cíclico, el que, como señala Chatman, funciona igualmente en un medio narrativo u otro.[19] En las dos obras, como en otras semejantes, resulta imposible averiguar su acontecer sin ambigüedad. El lector se ve obligado a admitir que el mismo problema se manifiesta en su realidad, la que tampoco se ordena ni se explica fácil e inequívocamente.

A la luz de lo anterior, es evidente que será necesario desarrollar un método confiable para el análisis del tiempo en la novela moderna. Gérard Genette proporciona una herramienta básica en su ensayo "Discours du récit". Aunque es un estudio del discurso narrativo de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, sus ideas sirven como base de un método más general. En efecto, Seymour Chatman las

---

[19] Seymour B. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978).

incorpora en su *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, que pretende ser un análisis general de las estructuras narrativas.

Tanto Genette como Chatman adoptan la distinción entre "historia" y "discurso" como punto de partida. Esta es una distinción muy importante para la comprensión de la dimensión temporal de los textos narrativos ya que permite aislar el "contenido", o el acontecer, de la "expresión", o la manera en que aquél está narrado. Así, Genette inicia sus consideraciones sobre el tiempo en la novela con algunas palabras de Christian Metz: "il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)." [20] Al tiempo de la historia y el del discurso, Genette añade el tiempo de la lectura. Este tiempo es esencial para la realización estética de la novela, pero, puesto que varía de un lector a otro, es más o menos imposible de cuantificar. Mendilow, por ejemplo, comenta este aspecto desde un punto de vista económico y dice que el tamaño del libro puede tener alguna importancia comercial en el mundo actual.[21] Cita el ejemplo conocido de Balzac para mostrar que a veces el autor debe tener en cuenta el tiempo necesario para escribir una novela si quiere ganarse la vida con su producción literaria.

Según Genette, el análisis del tiempo en la novela exige una consideración de tres categorías principales: el "orden", la "duración" y la "frecuencia", una división

---

[20] Genette, p. 77.
[21] Mendilow, p. 70.

también aceptada por Chatman. En las palabras de Genette:

> nous étudierons les relations entre temps de l'histoire et (pseudo-)temps de récit selon ce qui m'en paraît être les trois déterminations essentielles: les rapports entre l'*ordre* temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit...; les rapports entre la *durée* variable de ces événements, ou segments diégetiques, et la pseudo-durée (en fait, la longueur du texte) de leur relation dans le récit: rapports, donc, de vitesse...; rapports enfin de *fréquence*, c'est à dire, pour nous tenir ici á une formule approximative, relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit....[22]

A. El orden

Genette empieza su consideración del orden narrativo con la siguiente observación: "Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans l'histoire".[23] Alude a un grado cero de correlación entre el tiempo del discurso y el de la historia como la condición vigente cuando ambos coinciden. Toda discordancia entre ellos constituye, según Genette, una *anacronîa*, la que tiene dos variantes básicas. La *analepsis*, o la retrospección, consiste en la narración o

---

[22] Genette, p. 78.
[23] Genette, pp. 78-9.

evocación de cualquier acontecimiento anterior al punto de la historia al cual el lector ha llegado; la *prolepsis*, o la anticipación, es la narración o evocación de cualquier acontecimiento ulterior a este punto. Típicamente, la prolepsis consiste en la narración de un destino que ha de cumplirse, lo que es mucho menos común en la ficción que la evocación del pasado. Pero aunque los casos de prolepsis son raros, los de analepsis no lo son, como se puede ver en la estrategia conocida de aplazar hasta el final de una novela la narración de ciertos antecedentes explicativos. Es la técnica explotada, por ejemplo, en las novelas policíacas; las revelaciones retrospectivas constituyen una de las estrategias principales de la forma clásica de la novela popular de detectives, estilo Agatha Christie, en las cuales la atención del lector se mantiene viva, porque se interesa en descubrir lo que ha pasado y por qué.

Genette clasifica las analepsis en dos categorías, los *retornos* y las *paralipsis*. El retorno tiene la función de completar la narración de un período del pasado que todavía estaba incompleto, llenando así una laguna en la historia. La paralipsis consiste en la introducción de un dato cuya función es la de completar la explicación de algo a lo cual se ha aludido antes. Es una especie de elipsis que forma parte del mecanismo del enigma analizado por Barthes.[24] Finalmente, Genette menciona las formas de discordancia que no se reducen completamente a la analepsis o a la prolepsis.

---

[24] Genette, p. 97, alude a *S/Z*, de Roland Barthes.

A esta categoría, cuya conexión con la diégesis no depende de la cronología sino de otro tipo de parentesco--temático a espacial, por ejemplo--, Genette la llama *acronía*.[25]

La dificultad de un análisis del orden narrativo de *Tantas veces Pedro* es la fragmentación del texto causada por analepsis frecuentes y algunos casos de prolepsis. El discurso, entonces, no ordena los sucesos en una cronología lineal y, a veces, es difícil averiguar el orden que debían tener en la historia. Los hábitos de lectura de muchos lectores los llevan a esperar un relato basado en una cronología bien evidente o a esperar que ésta pueda ser reconstruída sin grandes dificultades, siguiendo las indicaciones encontradas en el texto. Para estos lectores, una novela como *Tantas veces Pedro*, cuyo acontecer no se presta fácilmente a una reorganización lineal automática y confiable, puede crear una confusión insuperable. Es una novela que requiere un esfuerzo más que normal para reconstruir su cronología y que, al final, deja algunos episodios algo desconectados de la secuencia de acontecimientos que forman la historia.

Puesto que, de todas formas, el lector intentará ordenar los sucesos cronológicamente, es preciso esbozar esta secuencia antes de comentar cómo el discurso la organiza de otra manera. A partir de aquí será posible ver cuáles analepsis remiten a un pasado que pertenece al período de tiempo abarcado por la historia principal de la

----

[25] Genette, pp. 119-21.

novela y cuáles remiten a un pasado más remoto. Se trata de reconstruir o, más bien, construir, un orden ideal que el lector atento también podrá establecer cuando acabe su lectura, basándose, desde luego, en las indicaciones halladas en el texto.

El punto de partida de la historia principal es la llegada de Pedro Balbuena, acompañado de Virginia, al aeropuerto Charles de Gaulle. Tras una temporada pasada con aquél en su departamento en París, Virginia se va a México y promete recibirlo allí; pero, depués de establecerse, cambia de idea y le escribe, rogándole que se quede en Francia. No obstante, Pedro se desplaza a México, y es plantado por Virginia en el aeropuerto. Deja su perro de bronce en una consigna y se va a Cuernavaca a esperarla de nuevo. Después del primer encuentro con Virginia en Cuernavaca, se instala en la playa de La Ventosa y se entrega a frecuentes borracheras. Dos meses más tarde, cuando la ve de nuevo, su condición ha degenerado y en su estado alterado de conciencia cuenta una versión macarrónica de su vida durante los últimos meses.

Nuevamente en París, Pedro tropieza con Claudine y sus hijos en el jardín del Luxemburgo y se va a vivir con ellos en Chanteloup les Vignes. Allí conoce a Céline y a Claude, quienes cuidan a los hijos de Claudine mientras ella y Pedro van a Concarnau a pasar la Navidad en Bretaña. Pero Claudine se siente demasiado triste tan lejos de sus hijos durante esa época del año y deciden regresar a París. Salen tarde, y

se les acaba la gasolina a medio camino, cerca de Dreux. Allí conocen a un emigrado turco quien les acompaña a un bar. Al llegar por fin a Chanteloup, Pedro, borrachísimo, insiste en regresar solo a París por tren.

En los meses que siguen, Claudine adopta la costumbre de limpiar el departamento de Pedro y prepararle ensaladas. Todo continúa así hasta el día en que Pedro tropieza con Beatrice en el metro. Así se reanuda su amistad después de un lapso de diez años y Pedro vuelve a visitar la casa familiar de aquélla en Margency. Cuando Beatrice está a punto de instalarse en el departamento de Pedro, encuentra allí a Claudine. Luego, al enterarse de que éste sigue esperando el regreso de Sophie, decide irse. La desesperación que su ausencia provoca en Pedro culmina en una borrachera como las anteriores, pero los otros inquilinos del edificio donde vive deciden que no tolerarán más su conducta extravagante y que ha llegado el momento de echarlo. Así, sale acompañado de un policía y un médico.

Después de pasar una temporada en el hospital, Pedro se despide de Claudine y va a Italia. Se instala en Perusa, toma cursos de italiano para extranjeros y sigue la misma vida extravagante. Es en Italia que vuelve a encontrar a Sophie, la mujer de sus sueños, quien aparece en Perusa como por casualidad, acompañada de Hans. Con la intención de vengarse del mundo por las decepciones de su vida, Pedro emprende una serie de aventuras amorosas. Para ayudarlo, Sophie le presta su coche y se mantiene informada del

progreso de sus aventuras. Entonces descubre que ella será su última víctima y, en vez de protegerlo, decide engañarlo. Pedro cae en la trampa y la novela acaba con su muerte.

La parte de la historia resumida en las páginas anteriores es la que se desarrolla en un tiempo que, para Mendilow, constituiría el presente de la ficción ("Fictive Present"), término definido como sigue:

> There is as a rule one point in time in the story which serves as a point of reference. From this point the fictive present may be considered as beginning. In other words, the reader, if he is engrossed in his reading translates all that happens from this moment of time onwards into an imaginative present of his own and yields to the illusion that he is himself participating in the action or situation, or at least is witnessing it as it is happening, not merely as having happened. Everything that antedates that point, as for instance exposition, is felt as a fictive past, while all that succeeds it, as for instance those premonitions and anticipatory hints that novelists find so useful in directing the attention forward to the climax or evoking a feeling of suspense, are felt as future.[26]

La analepsis, entonces, alude a la narración del pasado, el que se percibe como tal desde el punto de vista del presente

---

[26] Mendilow, pp. 96-7.

de la ficción.

Genette distingue entre analepsis interna y externa. Dice que se puede "qualifier d'*externe* cette analepse donc toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier", o sea, que abarca un período anterior al comienzo del presente de la ficción. Son internas las analepsis que se refieren a un pasado anterior al punto alcanzado por el presente de la ficción sin remontarse más allá del comienzo del mismo.[27] Así, en *Tantas veces Pedro*, son internas las analepsis que remiten a un tiempo pasado enmarcado entre la llegada de Pedro al aeropuerto Charles de Gaulle y su muerte en Italia. Son externas las analepsis que narran un tiempo anterior a este período.

El pasado de la ficción tiene una función importante en *Tantas veces Pedro*. Así, por ejemplo, Pedro conoció a Beatrice diez años antes de encontrarla nuevamente, y la analepsis desarrollada para narrar la historia de aquella época más lejana es externa. Luego, cuando Sophie y Pedro se encuentran en Italia, es después de una larga separación. La narración del acontecer anterior a su segundo encuentro constituye también una analepsis externa. Además, la conciencia que los personajes tienen de su pasado afecta el presente de la ficción. La narración de sucesos y amistades del pasado es frecuente en *Tantas veces Pedro*, y hace que la novela explote las tensiones surgidas entre varios planos temporales. En muchos casos, además, es difícil decidir

----

[27] Genette, p. 90.

dónde empieza la imaginación y dónde paran los recuerdos del protagonista mitómano. Los episodios que pertenecen a un pasado más remoto son menos confiables.[28] Además, el humor de Pedro y la cantidad de alcohol que ha consumido, es decir, su estado psicológico, determinan la manera y el momento en que se cuentan episodios de su vida. Cabe la interpretación, válida para las tres primeras partes de la novela, de que Sophie es un ser puramente ficticio, imaginado por Pedro, puesto que es solamente en la cuarta parte que aparece como personaje independiente de un pasado imaginado por el protagonista.

La analepsis externa que se remonta más al pasado es la historia del enamoramiento del joven Pedro de una foto publicada en una revista. Su consecuencia ocurre diez años más tarde, pero en un tiempo todavía anterior al presente de la ficción, cuando Pedro ve en París a una mujer que se parece a la chica de la foto. Pasan una temporada juntos, luego ella lo cita para el bar del Ritz y se casa con otro mientras él sigue esperándola. Todo esto constituye una analepsis externa, pero no deja de ser importante para la comprensión de la novela. En otra línea de acción, igualmente anterior al presente de la fición, Pedro abandona Lima tras varios intentos fracasados de escribir y se instala en París. Sin embargo, en vez de dedicarse a la literatura, pasa la vida en fiestas con otros jóvenes

---

[28] Para una definición del narrador desconfiable véase Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Univ. of Chicago Press), pp. 158-9.

sudamericanos exiliados. En una de ellas conoce a Beatrice, colegiala francesa que se dedica después a visitarle los domingos y a cocinarle spaghettis. Pedro visita la casa de su familia y da una charla en su escuela, incidentes que recuerda años más tarde en el presente de la ficción. Por otra parte, el pasado inmediatamente anterior al comienzo del presente de la ficción también está narrado por medio de una analepsis externa. Pedro y Virginia se conocieron en California sólo algunas semanas antes de llegar a París y pasar por la aduana en el aeropuerto Charles de Gaulle, el punto de partida del presente de la ficción.

Los juegos con el tiempo comienzan al principio de la novela, en asociación con el afán obsesivo del personaje principal de relacionar todas sus experiencias con las derrotas de su pasado. Aunque el presente de la ficción tiene su punto de partida en la narración de la llegada de Pedro Balbuena al aeropuerto Charles de Gaulle (p. 13), surgen en seguida los recuerdos asociados a las circunstancias de obtención de su pasaporte. Este primer caso de retrospección, una analepsis externa, contiene referencias a los temas que serán las principales obsesiones de Pedro: su relación con Sophie y su frustrada carrera de escritor.

El procedimiento narrativo introducido en la primera página de la novela se mantiene en las que siguen: el presente de la ficción sitúa el acontecer en París, pero hay frecuentes referencias, introducidas a través de la

conversación y los pensamientos de los personajes, que completan el pasado inmediato. Esta primera sección, de cronología más o menos lineal, sólo se rompe al insertarse la primera metadiégesis (pp. 27-30),[29] cuya relación con el resto del texto introduce un problema. Aunque es posible clasificarla como analepsis externa, considerando que su contenido se refiere al pasado de Pedro y sus aventuras con Sophie y su perro Malatesta, el estatuto del texto metadiegético como ficción escrita por Pedro no permite esta conclusión. Aunque tiene algunas de las características del estilo del marco narrativo, pertenece a otro plano, el de una invención diferente del resto del texto porque se presenta como tal y se ubica a un nivel diegéticamente superior. Esto implica que la metadiégesis ocupa dos planos temporales a la vez, el de su acción, que podría ser el pasado de la diégesis, y el de su narración o escritura, que ocurre como parte de la diégesis.

Cuando se termina la metadiégesis, se reanuda el presente de la historia básica, la que sigue desarrollándose en las páginas siguientes(pp. 31-3). Sin embargo, pronto ocurre otra analepsis (pp. 33-47) externa y bien desarrollada. Desde la situación de Virginia y Pedro en París, que es el presente de la ficción, el texto pasa por medio de una elipsis a un momento anterior cuando Virginia vivía en los Estados Unidos. Esto provoca alguna

---

[29] Los cambios de nivel narrativo están estudiados en el próximo capítulo. En el presente, el comentario sobre ellos se limita a su efecto sobre el tiempo.

incertidumbre cronológica, la que pronto se resuelve, al aclararse que se trata del primer encuentro de Virginia y Pedro (pp. 33-9). La narración de este episodio acaba también con una elipsis. Las primeras líneas de la continuación del texto sugieren que la cronología ha saltada a la mañana depués de su encuentro en la fiesta. Resulta, sin embargo, que Virginia se ha despertado "una vez más" en la misma cama que Pedro y que está recordando "la primera mañana" (p. 39). Sólo será algunas páginas más adelante, al mencionarse "De eso hacía más de tres semanas" (p. 44), que se aclarará la relación cronológica entre la primera mañana que Virginia se despierta al lado de Pedro y la mañana posterior en que ella recuerda la primera ocasión. En seguida se cuentan algunos de los sucesos ocurridos durante este lapso de tres semanas, lo que, juzgado desde el punto de vista de la analepsis externa iniciada al comenzar la narración de los incidentes ocurridos en California, constituye una especie de analepsis interna. Finalmente, el texto restablece el orden al continuar la narración de esa mañana, tres semanas después de conocer a Pedro, cuando Virginia piensa en todo lo que ha pasado desde la primera vez que se despertó a su lado. Resulta que es la misma mañana que Pedro le pidió a Virginia que lo acompañara a París, lo que sitúa los episodios californianos en un pasado inmediatamente anterior a la llegada de la pareja al aeropuerto Charles de Gaulle.

Después de la narración de los episodios ocurridos en California, el texto no reanuda la narración del presente de la ficción en el punto en que lo había abandonado para insertar la analepsis externa sion que salta, sin explicación, a algunas cartas de Virginia leídas por Pedro en el contexto de una conversación con Malatesta, su perro de bronce (pp. 47-59). Esta sección de la novela, como la anterior, se introduce mediante una elipsis, sin explicación alguna de su relación con el presente de la ficción. No será sino al final que una referencia a la situación de Pedro "en el aeropuerto con los billetes en la mano" (p. 59) permite averiguar hasta donde ha avanzado la cronología de los sucesos. Desde el punto de vista del presente de la ficción, el contenido de las cartas de Virginia constituye una serie de analepsis internas, que entregan información sobre el pasado inmediato y explican por qué Pedro se encuentra ahora en el aeropuerto.

El próximo avance en la historia también se obtiene por medio de una elipsis. Sin que se lo explique, el lector descubre que Pedro está en México bebiendo y confundiendo ideas, episodios, palabras y complejos en medio de una borrachera tremenda. Esta sección (pp. 59-65) también contiene algunas analepsis internas que son de una extensión muy limitada en comparación con las anteriores, pero llenan las lagunas entre la salida de París del protagonista y el momento en que ya está en plena borrachera en México. La sección que aparece a continuación (p. 65-9), sin embargo,

cuenta el primer encuentro de Pedro con Virginia en México y desarrolla el presente de la ficción sin interrupción. La próxima analepsis interna es la versión contada por Pedro de sus aventuras en La Ventosa (pp. 75-85). Pero su cronología es problemática, comparable con la de la metadiégesis ya comentada. Según el texto, la historia contada por Pedro a Sophie reproduce una conversación que él tuvo antes con Virginia, en la cual contó sus experiencias en la playa mexicana.

La dificultad principal reside en que no se sabe si las aventuras en La Ventosa y las conversaciones de Pedro con Sophie y Virginia son reales o imaginarias. Es decir, que es imposible situar esta sección con absoluta seguridad en la cronología del acontecer. Mientras la narración de la historia contada a Sophie podría pertenecer al presente de la ficción, la conversación con Virginia debe pertenecer al pasado y el contenido de la conversación a un período anterior.

Lo único cierto es que el viaje de Pedro a México culmina, primero en la ruptura definitiva de su relación con Virginia y, luego, en otra borrachera. La primera, aceptada filosóficamente por Pedro al decir, "Una larga relación con Virginia hubiera desembocado tarde o temprano en una verdadera catastrofe" (p. 87), permite al texto recuperar y concluir satisfactoriamente el presente de la ficción en esta parte de la novela. Sin embargo, su borrachera y estado mental confuso están reflejados en la cronología desordenada

del contenido de las páginas finales de esta parte. Por ejemplo, las últimas dos páginas de "Yankee, come home" contienen una analepsis externa que remite a una de las épocas más remotas en el pasado de la historia. Empieza cuando Pedro recibe la cuenta en un bar y recuerda otro bar donde "había tomado sus últimas copas la noche antes de marcharse a Francia" (p. 87). En una reconstrucción del orden de la historia narrada en la novela entera sólo el contenido del epílogo se remonta a un momento anterior.

En la primera parte de la novela, entonces, el orden de los acontecimientos varía mucho. El presente básico de la ficción, establecido en la primera página del texto, tiende a avanzar rápidamente por medio de las elipsis. Éstas crean lagunas en la historia que se llenan luego mediante las analepsis. A pesar del carácter fragmentado del texto, el orden creado por el discurso tiene cierta lógica. Al principio, las analepsis son externas porque completan un pasado anterior al principio de la novela y entregan los antecedentes de la historia. Después comienzan a aparecer las analepsis internas porque el presente de la ficción ya se ha desarrollado algo, condición necesaria para que haya analepsis internas.

Al principio de esta parte de la novela la relación mantenida entre el orden de la historia y el del discurso está basada sobre todo en una serie de elipsis dramáticas pero aceptables. Al final de ellas, sin embargo, el orden parece ser más caótico, porque en una primera lectura no es

posible situar el contenido de las últimas dos páginas hasta leer el epílogo. El texto exige, entonces, la participación activa del lector. El trayecto que éste se ve obligado a seguir le muestra los procesos internos del personaje principal, cuyas tendencias mitómanas empiezan a revelarse, no solamente en el contenido de la novela, sino también en la influencia que su personalidad tiene en la forma.

El orden del acontecer de la segunda parte de *Tantas veces Pedro* es fundamentalmente claro y lineal. Es la parte de la novela que menos se pierde en circunvoluciones temporales. Los sucesos se desarrollan en un presente pocas veces interrumpido por la narración retrospectiva.

Al comienzo de "Dios es turco", la referencia a los dos meses trancurridos desde el regreso de Pedro a París (p. 93) establece la relación de esta parte con la anterior. Además, después de confirmar que Pedro está en París aparecen algunas indicaciones de como ha pasado el tiempo desde su regreso. Esta manera de completar el pasado inmediato, después de una elipsis que avanza la acción, coincide con la técnica empleada en la primera parte. La única diferencia es que en este caso (pp. 93-4) la analepsis es de una extensión menor. Sin embargo, la narración del encuentro de Pedro con Claudine, basada también en algunas analepsis internas, tiene, además, un caso marginal de prolepsis, la categoría de anacronía menos explotada en la novela. Su alcance se limita al contenido de esta segunda parte y consiste en la anticipación de lo que Pedro pronto sabrá de la vida de

Claudine:

> tardaría poco en descubrir que en esa ciudad de pocos amigos...Claudine era una de las personas que menos amigos tenía. (p. 96)

En la continuación de la narración del encuentro entre los dos personajes, que culmina con la instalación de Pedro en la casa de Claudine y su integración a la vida de Chanteloup les Vignes (pp. 99-104), se recupera el desarrollo del presente de la ficción. Esta sección termina con una elipsis, y la narración se reanuda con una referencia a Pedro, quien hace "el inventorio mental de todo el licor que había ingerido la noche anterior" (p. 104). Sin embargo, esta vez no se emplea la analepsis interna para llenar la laguna creada por el salto cronológico. La historia continúa en el presente de la ficción. Lo mismo sucede en las páginas que siguen (pp. 104-16), donde se describe la comida con Céline y Claude. La acción avanza a saltos en dos oportunidades más (pp. 112, 116), pero el orden es cronológicamente lineal, sin analepsis.

La metadiégesis insertada en el texto en este punto (p. 117) es clasificable como analepsis externa, pero, como la metadiégesis incorporada en la primera parte, su posible estatuto de ficción complica la situación y pone en tela de juicio la validez de esta clasificación. El relato "Relaciones extrañas con los perros boxers" pertenece a la historia básica puesto que el acto de escribirlo se realiza como parte de la diégesis. Sin embargo, su referente se

halla en algunos episodios que podrían ser el producto de la imaginación de Pedro Balbuena o que el lector podría asociar con su pasado.

Después del texto metadiegético la historia continúa sin mayores interrupciones. De aquí hasta el final de la segunda parte hay algunas breves analepsis, como cuando Pedro y Claudine ya están "rumbo a Bretaña" (p. 120) y se alude tanto a la noche anterior como a la mañana de su salida para Concarnau. En general, sin embargo, los acontecimientos están narrados en el orden en el que suceden, de modo que el orden del discurso y el de la historia coinciden. Parece que la mitomanía del personaje principal disminuye algo en esta parte, y el lector, dispuesto desde el principio de la novela a tener que reconstruir el orden de los acontecimientos para saber lo que ha sucedido, se encuentra con una narración relativamente fácil de seguir.

En la tercera parte de la novela, "Los dos corazones humanos", hay dos planos temporales importantes, que coinciden con los dos períodos de la relación de Pedro con Beatrice, separados en la historia por un lapso de diez años, pero yuxtapuestos en el discurso. La narración de ambos períodos parece haber sido anticipada en una pregunta ya planteada en la segunda parte de la novela: "¿Qué habrá sido de Beatrice?, se preguntó, como mil años sin volverla a ver" (p. 101).

La conexión de la tercera parte con la anterior se establece con la información de que Pedro ya no vive con Claudine, porque ella "lo visitaba de vez en cuando" (p. 147) para limpiarle el departamento y prepararle ensaladas. Esto es suficiente para indicarle al lector que el presente de la ficción sigue desarrollándose. Sin embargo, también es evidente que la narración del presente será interrumpida para insertar episodios del pasado. Al principio de la tercera parte, el texto remite a tres tiempos distintos: el presente de la ficción, representado por el viaje de Pedro en el metro, y dos tiempos pasados, suscitados por los recuerdos del personaje, quien piensa en un "negrito" de Lima de hacía muchos años y también en su asociación reciente con Claudine (p. 147). Es en este momento que Beatrice sube al metro y surgen todos los recuerdos de su amistad con ella.

La primera sección, en la que se cuentan las relaciones de Pedro y Beatrice, pertenece al presente de la ficción (pp. 149-56). Los protagonistas hablan del pasado y recuerdan su amistad anterior mientras brindan con champán. No obstante, los recuerdos no interrumpen el orden cronológico, porque queda claro que forman parte de la conversación de los personajes en el restaurante. La conversación termina con una elipsis, que permite un cambio abrupto de tiempo y espacio para situar a Pedro y Beatrice en Margency (pp. 156-7), y avanzar el presente de la ficción. Sin embargo, la próxima elipsis (p. 157) sirve para

introducir una analepsis externa basada en la narración del primer encuentro de los personajes en la primera fiesta de Beatrice. La narración de este episodio del pasado (pp. 157-63) abarca también los incidentes del día después de la fiesta cuando Beatrice telefoneó a Pedro y por fin llegó un domingo a su departamento (pp. 163-65). Pero el tiempo del acontecer en la continuación del texto es más ambiguo.

Cuando se recupera la narración del presente de la ficción no se abandona totalmente la narración del pasado. Una elipsis (p. 165) sirve para recuperar el presente, pero la descripción del pasado continúa sin que se pierda su orden cronológico. Es decir, desde su situación en el presente, Pedro recuerda el período en el pasado cuando conocía a Beatrice. Sin embargo, la producción de la metadiégesis "Tiempo antes, tiempo después, todo el tiempo" (p. 166) pertenece plenamente al tiempo pasado y muestra la facilidad con que la narración pasa de un tiempo a otro. Comienza cuando Pedro se niega a hablar con Beatrice, usando el pretexto de que está escribiendo. Hay que suponer que la metadiégesis es el producto de su trabajo. El tiempo de su contenido, no obstante, es incierto. Parece aludir a sucesos que podrían ser anteriores al primer período de la amistad de Pedro y Beatrice, pero también es posible que sea el producto de la imaginación de Pedro.

Al final de la metadiégesis, con las palabras, "Diez años se dijo Pedro" (p. 168), la narración pasa de nuevo al presente de la ficción. Pero se mantiene la misma ambigüedad

temporal que antes. Desde su situación en el presente, Pedro sigue pensando en el pasado, lo que permite la introducción de una serie de analepsis que completan la historia de su vida con Beatrice en el pasado. Así, por ejemplo, mientras Pedro duerme le entran celos del "Gran Jefe Apache" (p. 169), lo que hace surgir la narración del episodio de la charla de Pedro en el colegio de la joven Beatrice. Comentarios como "pero recuerda también" y "pero aún recuerda más" (p. 172) son un aviso constante del método empleado para entregar la historia. En efecto, sus recuerdos son tan vivos que acaban con un intercambio humorístico entre Pedro y Beatrice:

> -He pasado una mañana atroz.
>
> -Sí, pero con diez años de atraso. (p. 175)

Pero los personajes no ven toda la gracia, porque se trata de una ironía narrativa basada en la complicidad entre el lector y el narrador, quien se burla de ellos.[30] Es una manera de subrayar de nuevo la relación establecida entre los dos planos temporales. Desde el punto de vista del orden de los acontecimientos de la historia, estos dos planos son los cabos extremos de la historia contada en detalle hasta este punto. Pero los dos se unen en el discurso en un proceso que imita la función asociativa de la memoria.

Desde la conversación entre Pedro y Beatrice, que incluye el intercambio ya mencionado, hasta la próxima metadiégesis, se desarrolla el presente de la ficción (p.

---

[30] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Univ. of Chicago Press), pp. 302-04.

175-9). La "Leyenda del Sabio Tho y del más joven de sus discipulos" (pp. 179-81) se reproduce como un texto leído por Beatrice en el tiempo de la historia básica. Su contenido no es un recuerdo ficcionalizado de Pedro, sino un cuento imaginado y escrito por él. Por lo tanto, la relación de su contenido con el texto en el cual está enmarcado es temática, no cronológica. Inmediatamente después de la lectura de la leyenda, el desarrollo del presente de la ficción se reanuda y continúa hasta la inserción de otra metadiégesis, "Las campanas de Santa Clotilde" (pp. 182-87). Con ella reaparece la misma ambigüedad identificada en asociación con los otros metarrelatos, es decir, la imposibilidad de averiguar cuáles son los acontecimientos que forman parte de la vida de Pedro y cuáles son engendros de su imaginación. Aunque las alusiones a la boda de Sophie podrían ser, como las referencias a Sophie en los otros relatos, parte de una reconstrucción de la vida compartida por Pedro con ella, las que se refieren al casamiento de Pedro con Beatrice y a la vida de su hija Beatriz sobrepasan los límites de la credibilidad. Constituyen un futuro hipotético y no una posible reconstrucción del pasado.

Desde la conclusión de esta última metadiégesis hasta poco después del momento cuando Pedro descubre la ruptura definitiva de su relación con Beatrice, el presente de la ficción vuelve a desarrollarse. Luego, con las palabras, "Para Beatrice, Sophie había sido la hija del Papa" (p. 192) se introduce otra analepsis externa, la que tiene algunas de

las complicaciones de la metadiégesis ya comentada, y algo más. A través de la analepsis se recrea el momento, por lo menos diez años antes del presente de la ficción, cuando Pedro le contaba a Beatrice una versión de su vida con Sophie. Entonces, la analepsis consiste, primero, en la recreación del momento en el pasado en el que Pedro habla con Beatrice, y luego en un pasado anterior a ese momento representado por el tiempo del contenido de su narración. El problema es la imposibilidad de averiguar el tiempo del contenido, porque, aunque Pedro habla de tiempos anteriores, su narración es poco fiable. Mezcla, como en otras ocasiones, sus recuerdos con su imaginación y su presente con este pasado medio imaginado.

Al final de "Los dos corazones humanos" Pedro se emborracha y confunde a la gente que ha conocido en diversas épocas de su vida (pp. 196-98). Entra en un bar, con los preservativos recién comprados todavía en la mano (p. 196), y después en el edificio donde vive. Crea un escándalo y es llevado por un médico y un policía. Mientras se lo llevan, grita, "el tiempo me atraca en los calendarios y nada más" (p. 198), lo que subraya la distancia entre el mundo interior de sus aventuras medio inventadas y medio recordadas y la cronología exterior del presente de la ficción.

En comparación con las dos partes anteriores, la tercera introduce algunas novedades respecto de los metarrelatos. El primero, "Tiempo antes, tiempo después,

todo el tiempo", sigue el modelo establecido por todos los metarrelatos anteriores. Es posiblemente una analepsis, además de ser posiblemente una ficción. El contenido de la "Leyenda del Sabio Tho", sin embargo, no tiene ningún vínculo cronológico con el presente de la ficción, lo que indica que las metadiégesis de *Tantas veces Pedro* no tienen que ser pseudo-analépticas. "Las campanas de Santa Clotilde" presenta mayor complicación. Aunque alude a acontecimientos que podrían formar parte del pasado del protagonista, también cuenta un posible futuro. Subraya, entonces, el afán de invención del personaje principal y disminuye la posibilidad de establecer una versión verídica de su vida.

La preocupación del protagonista por su pasado en la tercera parte de la novela, como en la primera, crea un campo fructífero para la retrospección. En especial, las analepsis externas sugieren que las de la primera parte no son excepciones necesarias al principio de la novela sólo para explicar los antecedentes de la historia. Las analepsis, definidas en asociación con el estilo de Proust, se caracterizan precisamente por su tendencia a ser empleadas en circunstancias narrativas comparables con las creadas por el novelista francés. Es decir, cuando es posible entregar la historia al lector por medio de una serie de situaciones que evocan recuerdos del pasado que el narrador comienza a contar a medida que surgen en la memoria de los personajes. La yuxtaposición de distintos planos temporales aumenta el interés del relato y, en el caso de

Tantas veces Pedro, muestra lo poco que los personajes han aprendido de su pasado. También revela la tensión entre el tiempo externo y el tiempo psicológico de Pedro. Estas tensiones, evidentes en las cuatro partes de la novela, aumentan en la tercera y preparan al lector para la incertidumbre mayor asociada al tiempo en la cuarta parte.

El tiempo de la historia básica y las relaciones cronológicas entre las distintas partes de la novela son establecidas, en general, hacia el principio de cada parte. De esta manera, es posible reconocer la naturaleza de las elipsis e identificar la función de las analepsis que explican o completan el pasado. Sin embargo, al principio de la cuarta parte aparecen tres secuencias cortas antes de que se reanude la acción interrumpida al final de la tercera parte (p. 203-04). La primera es la muerte de Pedro. En seguida se inserta la sección que alude a las cuatro cartas que éste escribe y en las que confiesa a sus amigos que les había mentido. El texto crea la impresión de que todo lo que se asocia con las cartas es una secuencia completa y continua, ya que después de mencionar la decisión de Pedro de enviar sólo la carta escrita al doctor Chumpitaz, aparece la respuesta del doctor (pp. 204-06). Finalmente, la tercera sección presenta la conversación de Pedro y Claudine en *Le train bleu* (pp. 206-211), durante la cual Pedro anuncia su intención de ir a Italia. Puesto que la sección que versa sobre las cartas tiene varias referencias que sitúan a Pedro en Italia, el lector debe aceptar la conversación en *Le*

train bleu como una analepsis interna. Pero, sigue siendo difícil establecer el orden de los acontecimientos y comprender su cronología en relación con las tres partes anteriores de la novela. Sólo después de la narración del episodio con Claudine, cuando se explica específicamente lo que Pedro está haciendo en Perusa (pp. 211-13), empieza a ser posible ordenar el acontecer de la cuarta parte. Entonces, aunque la narración de la muerte de Pedro no deja de ser problemática, las referencias a las cartas parecen ser una prolepsis y la despedida de Claudine es una analepsis interna.

A partir de la información de que Pedro "se había autoproclamado Ladilla Oficial..." (p. 211), el presente de la ficción parece desarrollarse en forma lineal. La acción progresa mediante una serie de elipsis (pp. 215, 223, 226, 229) que no alteran mucho el orden del acontecer. El episodio con Julie (pp. 215-17) es seguido por otro entre Pedro y el cura (pp. 217-20) y de lo que pasa cuando aquél logra llevar a Julie al convento (pp. 220-22). Entonces hay un episodio con Amore mio (pp. 223-26) y otro con el cura, que acaba con la llegada de Sophie y Hans (pp. 226-29). Luego Sophie y Hans hablan sobre Pedro (pp. 229-32). En todas estas páginas el discurso ordena los sucesos en el mismo orden en que ocurren en la historia. Las elipsis abren lagunas en el acontecer pero no alteran el orden. Sin embargo, cuando Sophie sube a su habitación, después de regresar al convento, y se echa en la cama, el fluir de sus

pensamientos constituye el pretexto para una analepsis interna. Como muestra el final de esta sección de retrospección (p. 241), cuando ésta habla con Hans, ha permanecido en la cama, y la narración ha respetado el desarrollo del presente de la ficción. Pero, al mismo tiempo, aprovechando la disposición meditobunda de Sophie, se ha reproducido la conversación que ella tuvo con Pedro durante la tarde, completando así, no solamente una parte del pasado reciente que no se había contado, sino también el pasado más remoto de Sophie y Pedro, al cual ambos aluden durante la conversación. Después de esta analepsis interna se reanuda el presente de la ficción, cuando Sophie visita a Pedro al día siguiente (pp. 241-42). Tras otra elipsis, aparece el episodio de Pedro con Pámela (pp. 243-49) que acaba con la invención de una familia y un hermano, Berislav Primorac, creados por Pedro para impresionar a Pámela (pp. 249-52). Después de estas mentiras, otra elipsis adelanta la historia, de modo que Pedro reaparece en su habitación, evidentemente poco tiempo después de dejar a Pámela (p. 252). Luego, sin que haya ninguna indicación para inicar el lapso del tiempo, empieza la acción del "día siguiente" (p. 252) con una conversación telefónica entre Pedro y Sophie (pp. 252-57).

Después de su conversación, Pedro y Sophie salen a comer y luego van al lago Trasmeno (p. 258). El presente de la ficción sigue desarrollándose después: mientras Pedro bebe en el bar Ferrara, Hans llama por teléfono a Sophie y,

después de otra elipsis, Pedro muere de "un disparo en la nuca" (pp. 261-66). La historia, entonces, está fragmentada, pero no pierde su cronología lineal. La dificultad que enfrenta al lector, cuando intenta averiguar el orden de los sucesos, surge sobre todo de la descontinuidad, no de la anacronía. El único elemento realmente problemático en el orden narrativo de estos acontecimientos es la versión de la muerte de Pedro (pp. 263-64), puesto que coincide con otra que aparece al comienzo de la cuarta parte. En efecto, sólo es al llegar al final de la novela que el lector puede situar el episodio inicial de "Sophie" en relación con el presente de la ficción y darse cuenta de que se trata de una prolepsis. El resto de la cuarta parte, entonces, llena la laguna en el presente de la ficción creada por esta prolepsis inicial.

El discurso de las cuatro partes de *Tantas veces Pedro* fragmenta el orden de la historia de tal manera que la novela parece caótica. Sin embargo, es un caos controlado, basado en el empleo de la elipsis y la analepsis. Las elipsis son usadas desde el principio del texto para hacer avanzar el tiempo de la historia. Crean cierta confusión cuando son empleadas en combinación con la analepsis. Las analepsis sirven para explicar los antecedentes de la historia y para llenar los vacíos creados por el desarrollo descontinuo del presente de la ficción. Ayudan a mantener el interés del lector, pero también exageran los efectos de descontinuidad y contribuyen significativamente, por tanto,

a distanciar al lector de la ilusión creada por el texto. Forman parte, pues, de la creación de un sentimiento de alienación como uno de los elementos temáticos más importantes de la novela.

Otro de los efectos creados por el orden fragmentado es la sensación de que el personaje está obsesionado por su pasado. Este efecto queda establecido a partir de la primera parte como consecuencia del carácter disyuntivo del relato y del afán enfermizo de Pedro en pensar siempre en lo que ha sido o pudiera haber sido. Pedro Balbuena se aleja constantemente de su presente como si no pudiese aceptar su vida fracasada. Después del evidente sentimiento de alienación manifestado por él en la primera parte, la segunda refleja una condición más calma. Sin embargo, el orden de la tercera parte es tan fragmentado como el de la primera y la tendencia a recuperar el pasado es más evidente. Toda la relación de Pedro con Beatrice se presenta como la continuación y repetición de un pasado que ellos compartieron diez años antes. La obsesión continúa en la cuarta parte. Sophie y Pedro hablan constantemente del pasado y la duración de su relación en el presente, "tres meses, cinco días, y las últimas veinticuatro horas atroces" (pp. 203, 204, 263) es la misma que la de su relación anterior (pp. 110, 113, 236, 214).

El epílogo de la novela está basado en un cuento atribuido a Pedro Balbuena y es necesario comentar su orden desde dos puntos de vista. Primero, hay que considerar la

fragmentación de la historia contada en el epílogo y, luego, la relación de su contenido con el resto de la novela. El acontecer del cuento se desarrolla, en efecto, sobre la base de algunas elipsis, que fragmentan su cronología sin cambiar radicalmente su orden. Así, la repetición de lo bien que se lo pasaba con mamá en el baño (pp. 269, 271, 272, 273, 274, 275), como la repetición de lo de la "Ladilla Oficial" en la cuarta parte de la novela, da la impresión de un movimiento temporal cíclico, aunque se emplea en episodios que forman parte de una cronología lineal. De hecho, sólo la narración del "año colombiano" (pp. 270-71) cambia el orden, ya que es una analepsis externa necesaria para explicar los antecedentes de la situación de la familia.

Hacia el final del cuento, las siguientes palabras, "ahora de puro impaciente me he puesto a escribir este mismo cuento que ayer Carlos me rompió a medio camino" (p. 275), sugieren una confluencia del presente de la ficción con la instancia de su escritura. Algunas líneas más adelante, sin embargo, el escritor mismo sitúa el contenido de su cuento y el acto de composición en el pasado: "No está mal dejarlo así, piensa Pedro Balbuena" (p. 276). Luego, en las últimas dos páginas (pp. 276-77), se cuenta el primer encuentro de Sophie y Pedro, lo que constituye un avance de diez años más allá de la historia narrada en la primera parte del epílogo. En relación con la novela, estas dos páginas, así como el cuento incorporado al epílogo, son una posible explicación del origen de Sophie en la vida de Pedro. Cuentan como el

chico quinceañero halla la foto (p. 276) de una muchacha y queda fascinado por ella. Luego, a los veinticinco años, en París, encuentra a Sophie, quien se parece a la chica de la foto. La conclusión fácil, entonces, sería que el epílogo proporciona una explicación del contenido de la novela y que, en términos del orden de la historia, debería colocarse al principio. Esta conclusión supone, sin embargo, una relación entre el contenido del epílogo y el de la novela, lo que la semejanza de los personajes sugiere, sin establecerlo con certeza. La relación formal de parte del epílogo con la novela es la de una metadiégesis y, como el caso de otros relatos metadiegéticos en *Tantas veces Pedro*, no es posible averiguar si son versiones fidedignas de los sucesos ocurridos en la vida de Pedro o si son productos de su imaginación. Así, el epílogo aumenta la incertidumbre de muchos aspectos del contenido de la novela, enfatizando la alienación y confusión atribuidas al personaje principal. Crea otra situación equívoca que el lector no puede resolver. No sabe si se trata de una explicación auténtica de la novela o de otra ficción dentro de una ficción que sólo contribuye una versión más de las tantas que Pedro presenta de su vida.

B. La duración

El estudio de la duración, según Chatman, "concerns the relation of the time it takes to read out the narrative to

the time the story events themselves lasted".[31] Aunque el tiempo del discurso, es decir, el tiempo necesario para la lectura, depende del número de páginas de la obra, es de suponer que fluirá a una velocidad más o menos constante, según las costumbres de lectura de cada lector. El período abarcado por la historia es algo diferente. Depende de la duración de los acontecimientos narrados, de modo que la velocidad con la que se adelanta la historia varía conforme al discurso empleado para narrarla. Mientras en un capítulo es posible dilatarse en la descripción detallada de los sucesos de una hora, en otro se puede emplear el mismo número de páginas para narrar un período de varios años. En algunos casos basta una línea del discurso para narrar el paso de un siglo, mientras en otros una línea es apenas suficiente para contar el lapso de un minuto. Ahora bien, a través de un estudio de la duración narrativa debe ser posible establecer qué segmentos de un texto adelantan el tiempo de la historia, cuáles retardan su ritmo, y cuáles mantienen una equivalencia general entre el tiempo de la historia y el del discurso.

En el segundo capítulo de "Discours du récit", Genette describe una tipología de cuatro posibilidades para clasificar las distintas clases de duración: el resumen, la elipsis, la escena y la pausa.[32] Chatman añade una quinta, la extensión, a la cual alude Genette sin nombrarla.

---

[31] Chatman, pp. 67-8.
[32] Genette, pp. 122-44.

Definiendo, pues, el *resumen* tiene un tiempo de discurso menor que el de la historia. Es especialmente útil para proporcionar a grandes rasgos las partes de la historia que no exigen ser relatadas detalladamente. La *elipsis* también tiene un tiempo de discurso menor que el de la historia, puesto que en este caso el tiempo del discurso es cero. Bajo esta categoría cabe la omisión de partes de la historia, sobre todo de las no esenciales. Para Genette es necesario diferenciar entre las elipsis implícitas y explícitas; las implícitas omiten parte de la historia sin marcarlo en el texto, mientras las explícitas suelen marcarse de alguna manera, ya sea con una locución como "varios años más tarde", o con alguna convención icónica, como un espacio dejado en blanco. En la *escena* el tiempo de la historia y el del discurso son iguales, dando la impresión de un trozo de vida con su duración normal. Sin embargo, Genette señala que sólo se trata de "une sorte d'égalité *conventionelle*".[33] Típicamente, la escena es dialogada, lo que crea la impresión enaltecida de la mímesis temporal, porque en las situaciones dialogicas el discurso imita lo que puede reproducir mejor, es decir otros discursos. La *extensión*, que Chatman llama "stretch", consiste en un tiempo de discurso mayor que el de la historia.[34] Equivale a la película en cámara lenta del cine. Finalmente, la *pausa* también tiene un tiempo de discurso mayor que el de la historia, puesto que éste se reduce a cero, como si se

---

[33] Genette, p. 123.
[34] Chatman, p. 72.

detuviera el paso del tiempo.

El estudio de la duración narrativa es una manera de medir cómo la cronología de la historia cabe en el tiempo limitado del discurso. En el caso de *Tantas veces Pedro* no es posible fijar con seguridad el período cronológico abarcado por la historia. En algunas partes de la novela el lapso del tiempo es mencionado, como, por ejemplo, los "tres meses, cinco días y veinticuatro horas atroces" (p. 203) que deben durar los acontecimientos de la cuarta parte, o los "más de dos meses" (p. 93) entre el regreso de Pedro de México y su encuentro con Claudine. En general, sin embargo, no es posible saber cuánto tiempo duran las relaciones de Pedro con las diversas mujeres a quienes conoce, salvo que cada relación, menos la que mantiene con Claudine, parecen ser fugaces. En total, el presente de la ficción parece abarcar más o menos un par de años. Si se considera también el período contado por medio de las analepsis externas, incluso el tiempo de la historia narrada en el epílogo, el tiempo se remonta hasta los quince años de Pedro. Puesto que se menciona al principio de la novela que Pedro tiene cuarenta años (p. 13), el período total de la historia podría ser de unos veinticinco años.

Al considerar la manera en que el discurso logra abarcar estos veinticinco años del tiempo de la historia es evidente que la elipsis tiene una función importante. La elipsis figura más o menos explícitamente como técnica empleada para dividir las cuatro partes. Su presencia se

revela tanto en la disposición tipográfica del texto, como en las indicaciones de duración que aparecen al comienzo de cada parte. Al principio de "Dios es turco", por ejemplo, hay una indicación breve y clara del tiempo transcurrido desde el final de "Yankee, come home": "Pedro llevaba dos meses de *se mira pero no se toca*" (p. 93). Sin embargo, el período que transcurre entre la segunda y la tercera parte no está precisado de la misma manera. Hacia el principio de "Los dos corazones humanos" Pedro siente "un ligero deseo de tomarse un traguito" (p. 148) y se da cuenta de que la sensación "había desparecido durante los últimos meses." Poco después, durante su conversación con Beatrice en el restaurante, confiesa que ha estado "un tiempo en un hospital" (p. 150). Entre la tercera y la cuarta parte, Pedro pasa otra temporada de duración no especificada en el hospital. Claudine, evidentemente enterada del episodio, le sugiere a Pedro que le cuente a Beatrice "su internamiento en Santa Ana" (p. 207) para aclarar su relación con ella. El período que pasa entre el final de la tercera parte y la despedida de Pedro de Claudine en la cuarta, es entonces, incierto. Además, la percepción de esta elipsis en una primera lectura de la novela se complica, porque, como ya se ha mencionado en el análisis del orden narrativo, el lector tiene que reordenar el principio de la cuarta parte. Sin embargo, la división entre la cuarta parte y el epílogo es absoluta. Es difícil hablar en términos de una elipsis porque los vínculos cronológicos son inciertos y, además, el

epílogo incluye un cuento escrito por Pedro Balbuena.

Además de ser uno de los mecanismos empleados para establecer la autonomía de las cuatro partes de la novela, la elipsis es la técnica utilizada más frecuentemente para obtener el paso de un segmento narrativo a otro. Es decir, como se verá a continuación, sirve para adelantar la historia al marcar la conclusión de un episodio y el comienzo del próximo mediante un salto cronológico y, a veces, espacial.

En la primera parte, el cambio del segmento inicial sobre la vida de Pedro y Virginia en París a la descripción de Mike y Virginia en Berkeley se obtiene mediante una elipsis (p. 32). Luego, entre el segmento narrativo que describe el primer encuentro de Pedro y Virginia y el que cuenta los incidentes del día que deciden trasladarse a París hay otra elipsis semejante (p. 39), seguida por otra entre este último segmento y el comienzo de la lectura por Pedro de las cartas de Virginia (p. 47). Cuando Pedro emprende su viaje a Centroamérica, el lector lo encuentra de repente instalado en un bar en México, porque el paso de las cartas de Virginia a esta sección se obtiene, otra vez, mediante una elipsis (p. 59). Aunque una parte de la acción omitida a consecuencia de la elipsis es contada después, el vuelo de Pedro queda implícito. Lo mismo sucede entre el episodio en el que Pedro está en Cuernavaca y el que lo ubica en otro bar en La Ventosa (p. 69).

Las elipsis también sirven para avanzar la historia en la segunda parte de la novela. Este es el caso de la que deja pasar la historia fácilmente de la noche a la mañana: cuando Pedro se despierta y trata de recordar todo lo que ha bebido (p. 104), o cuando el discurso pasa de la narración de la visita de Celine y Claude a la de los sucesos de la mañana siguiente (p. 116). Luego, después de la metadiégesis "Relaciones extrañas con los perros boxers", insertada en el texto en el momento de su producción, hay una elipsis que permite al discurso pasar a la descripción de Pedro y Claudine "Rumbo a Bretaña" (p. 120). Lo que debe haber ocurrido entre el momento en que Pedro terminó la redacción de su texto y el comienzo del viaje que está omitido de la narración. El viaje de regreso se introduce de la misma manera, ya que la conexión entre la última noche pasada en Concarnau y el viaje a París en Volkswagen al día siguiente está basada en una elipsis (p. 128).

En la tercera parte de la novela las elipsis siguen empleándose con una función comparable con los "cortes" cinematográficos, que hacen que la historia pase con una máxima economía de un episodio a otro. El segmento narrativo que cuenta la visita de Pedro y Beatrice a Margency, situado en el presente de la ficción, va seguido de la narración de la primera fiesta de Beatrice (p. 157) y la llegada de la joven al departamento de Pedro (p. 165), episodios que pertenecen al pasado. La misma técnica se emplea para señalar el final de la metadiégesis "Las campanas de Santa

Clotilde" y separarla del episodio en el que Beatrice se dispone a instalarse en el departamento de Pedro (p. 187). Al final de este segmento narrativo, cuando Pedro se queda sólo de nuevo, hay otra elipsis y la narración se reanuda con la historia de Sophie, hija del Papa, contada por Pedro a Beatrice (p. 192). Por fin, el último segmento narrativo de esta parte, que describe la borrachera de Pedro, también es introducida por medio de una elipsis (p. 196).

La cuarta parte contiene aún más elipsis que las anteriores. Entre el segmento narrativo que presenta la carta del doctor Chumpitaz y la conversación de Pedro con Claudine en *Le train bleu* (p. 206), y entre ésta y la primera vez que se cuenta la conducta de Pedro en la piscina municipal de Perusa (p. 211) la historia progresa mediante una elipsis. Luego, hay otra entre la narración del episodio con Amore mio, cuando Pedro está a punto de perder la cena, y el episodio con Julie (p. 215). En los casos anteriores, como en la mayoría de los ya mencionados el empleo de la elipsis para pasar de un segmento narrativo a otro está marcado por un espacio en blanco. Falta la disposición tipográfica normal para señalar el cambio desde las consideraciones de Pedro sobre sus víctimas hasta el episodio con el cura "loco o loca" (p. 217). En los casos de elipsis que siguen, el espacio en blanco vuelve a manifestarse como indicación de la descontinuidad de la acción. Así ocurre en el caso de las elipsis empleadas para marcar los siguientes episodios como segmentos narrativos

más o menos autónomos: la seducción de Amore mio, cuando Pedro se despierta con mucho frío (p. 223); el próximo episodio con el cura cuando llega Sophie (p. 226); y la narración del segmento que comienza con la conversación de Hans y Sophie en el restaurante del hotel (p. 229). Este último segmento es el mismo que contiene las reflexiones de Sophie sobre el día que acaba de pasar con Pedro. Al final de ellas, hay otra elipsis que introduce la visita de Sophie a la habitación de Pedro (p. 241), la que también concluye con una elipsis (p. 243). Después, el segmento narrativo que cuenta la seducción de Pámela acaba de la misma manera (pp. 251-52), de modo que Pedro se traslada a su residencia durante el lapso de tiempo de la historia no mencionado en el texto. Finalmente, el cambio del segmento narrativo en el que Sophie y Hans hablan por teléfono al último episodio de la cuarta parte, cuando matan a Pedro, se obtiene mediante una elipsis (p. 263).

A la luz del empleo tan extenso de la elipsis entre los distintos segmentos narrativos en *Tantas veces Pedro*, sobra decir que es una de las técnicas más destacadas de la novela. En la mayoría de los casos es una manera de adelantar la historia y prescindir de la narración de incidentes poco importantes. Esta función es evidente en la segunda parte de la novela, en el caso de las tres elipsis donde el discurso pasa de la narración de los acontecimientos de la noche a la de los del día siguiente. Sin embargo, normalmente los vínculos cronológicos entre los

incidentes narrados antes y después de las elipsis son más débiles. La mayoría de las elipsis sirven para hacer avanzar el tiempo, sin que se indique la duración del período omitido.

En algunos casos, cuando la elipsis se emplea con una analepsis el tiempo de la historia retrocede en vez de avanzar. Así ocurre en la primera parte cuando el discurso pasa de una narración sobre la vida de Pedro y Virginia a la que versa sobre ésta y Mike y el primer encuentro de Virginia y Pedro (p. 33). Aunque todas las elipsis entre los segmentos narrativos de la segunda parte hacen avanzar la historia, en la tercera retroceden a veces. Así ocurre cuando se pasa, por medio de una elipsis, desde la situación de Pedro y Beatrice en el presente de la ficción a la narración de la primera fiesta de Beatrice, que pertenece al pasado (p. 157) y, más adelante, del momento en el que Beatrice abandona a Pedro a otro del pasado en que Pedro le cuenta a Beatrice la historia de Sophie, hija del Papa (p. 192). En la cuarta parte de la novela, el tiempo también retrocede por medio de una elipsis, cuando, después del segmento narrativo que entrega la carta del doctor Chumpitaz, el texto pasa a la despedida de Pedro de Claudine en París (p. 206). Este ejemplo, como los otros ya mencionados, sirve para recordar que las elipsis también pueden afectar el orden.

En general, las elipsis empleadas en el interior de los segmentos narrativos son implícitas y tienen la función de

adelantar la historia sin cambiar el orden. En el primer segmento, por ejemplo, hay una elipsis implícita entre la conversación de Pedro y Virginia en el taxi y las palabras al principio del párrafo que empieza, "No me gusta París fue lo primero que Virginia dijo al entrar al modestísimo dos piezas" (p. 16). Se omite como superflua la descripción de Pedro y Virginia cuando bajan del taxi y suben al departamento. Así, un corto período del tiempo de la historia no está representado en el discurso y la acción se adelanta sin afectar la lógica del acontecer.

La elipsis también figura en el segmento narrativo que describe el encuentro de Pedro y Beatrice. En un momento los dos están en el metro, abrazándose, y en el próximo están en un restaurante (p. 149). Sería superfluo contar que caminaron al restaurante después de bajar del metro. Un poco más adelante, se omite la narración del viaje del restaurante a Margency por la misma razón (p. 156). En ambos casos la elipsis facilita el progreso de la historia y es implícita. Otras elipsis, como la que figura en la narración del viaje de Pedro y Claudine de Concarnau a París en la segunda parte de la novela, son más explícitas. Cuando Pedro tuvo que ir por gasolina, "volvió una hora más tarde y encontró a Claudine gimiendo de frío" (p. 131). La elipsis adelanta la historia rápidamente, pero esta vez el período exacto del tiempo de la historia que transcurre está marcado.

La novela tiene muchos casos de elipsis comparables a los citados. También hay otros cuya función es más significativa. Por ejemplo, uno de los más notables es el que se asocia a la selección ejercida por Pedro cuando lee los fragmentos de las cartas de Virginia (pp. 47-59). Su omisión del resto de las cartas está indicada textualmente a través de comentarios como "ésta es la tercera carta en dos días" (p. 47). Aunque es evidente que escoge sólo los fragmentos que más le interesan, el uso de la elipsis en este caso permite una gran economía narrativa. Se cuenta lo esencial de lo que le ha pasado a Virginia, sin contar sus aventuras con todos los detalles.

Para documentar el funcionamiento general de la escena y el resumen en *Tantas veces Pedro*, será útil comentar las primeras veinte páginas de "Yankee, come home". Al principio de ellas, Pedro, acompañado de Virginia, ya ha llegado al aeropuerto Charles de Gaulle y queda esperando mientras el "tipo del control" acaba la revisión de su pasaporte (pp. 13-4). La narración de los pensamientos de Pedro sobre el casmiento de Sophie y la escasez de su producción literaria ocupa el tiempo tomado por el agente de la aduana para revisar el documento, lo que permite inferir que el tiempo del discurso y el de la historia coinciden más o menos. La conversación entre Virginia y Pedro en las próximas páginas (pp. 14-5) también tiene la duración de una escena, puesto que, en general, el tiempo de la historia y el del discurso tienden a ser equivalentes cuando se presenta el discurso

directo de los personajes.[35] Sin embargo, la descripción del viaje desde el aeropuerto al departamento (pp. 15-6), al combinar el discurso de los personajes y el del narrador, mezcla el resumen con la escena. En especial, las oraciones con verbos en imperfecto, como, por ejemplo, "iba sintiendo que el temblor de las manos se le subía a los brazos" (p. 15), revelan que el discurso resume la historia, de modo que la descripción del viaje dura menos en el discurso que en la historia.

Al reanudarse la conversación de Virginia y Pedro (p. 16), la duración de escena vuelve a establecerse como la que prevalece en las próximas páginas, donde predomina el discurso indirecto de los personajes (pp. 16-7), los pensamientos de Pedro (p. 17), y, desde luego, el discurso directo. (pp. 17, 18-9). La descripción de objetos estáticos, que en general hace avanzar poco el tiempo de la historia, también tiene una duración de escena, pero la de Pedro y Virginia en el departamento de Pedro (p. 19-20), que consiste principalmente en una descripción de las lágrimas de Virginia, mezcla las duraciones del resumen y de la escena. El párrafo que empieza "Más silencio y más frío" (p. 18), por ejemplo, parece tener la duración de una escena porque cuenta bastante detalladamente los sucesos de un período corto de la historia. No obstante, el tiempo de la historia debe exceder el del discurso en algunas frases,

---

[35] Para una definición de las diferentes formas de representar el discurso de los personajes, véase Brian McHale, "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts," *PTL*,3 (1978), pp. 249-87.

como cuando el narrador comenta que "ya debía haberse enfriado el agua para más café" (p. 18).

La información de que "se quedaron tres días en la cama y sin comer" (p. 20) señala el paso a la duración de un resumen, la que persiste en la continuación del mismo párrafo. La reintroducción del ritmo de la escena se manifiesta primero en el discurso del narrador, quien describe una serie de acciones cortas, como cuando Pedro "vió a Virginia sonreír" (p. 20), y luego en el discurso de los personajes, cuya conversación se reproduce en las páginas siguientes (p. 20-4).

Cuando Pedro se pone a imaginar que está hablando de Virginia con su madre (pp. 24-5), el texto reproduce su discurso interior. Si el tiempo de la historia se hubiera suspendido mientras fluyen sus pensamientos, habría sido posible clasificar la sección de "extensión", pero el paso del tiempo está marcado: Pedro contempla la maleta de Virginia, quien busca las llaves mientras él sigue pensando. Así la duración de esta sección parece ser de escena. La próxima sección, que termina cuando Pedro se sienta delante de su máquina de escribir, combina el resumen y la escena. Aunque la narración de los pensamientos de Pedro, ahora en estilo indirecto, continúa al ritmo de escena, su función es la de resumir aspectos de las cuatro semanas pasadas con Virginia. Por otra parte, la descripción de Virginia, que ahora ha encontrado las llaves y está sacando cosas mientras Pedro sigue pensando, tiene el ritmo de resumen.

Es necesario considerar la duración de la metadiégesis, "Se citan en Venecia el Destino y la Pena", desde dos puntos de vista. En primer lugar, su contenido no continúa la historia principal, lo que implica que la duración de la historia metadiegética debe ser calculada independientemente del texto marco. Para los fines del presente análisis, basta decir que combina la escena con el resumen. Sin embargo, desde el punto de vista de la historia principal, es decir la narración de la vida de Pedro y Virginia en París, la duración de la metadiégesis ocupa el tiempo tomado por Pedro para escribirla. Es imposible averiguar si este período es el mismo que toma el lector para leerla. Lo único que se puede confirmar es el empleo del resumen cuando el texto recupera la historia principal. Así lo indican la observación de que "Pedro llevaba largo rato sin escribir..." (p. 31), y la referencia en el discurso de Virginia al lapso de tiempo desde el momento, quizás, en que Pedro se puso a escribir: "Hace como una hora que terminé de colgar mi ropa" (p. 31). La observación de Virginia señala que cuando ella y Pedro comienzan a hablarse ya ha pasado más tiempo en la historia que el período estrictamente necesario para leer la metadiégesis, pero sigue siendo difícil dividirlo correctamente entre el tiempo necesario para la redacción del relato y el de la inactividad de Pedro al terminarla. No obstante, la intervención de Virginia y la conversación con Pedro que comienza después del metarrelato, identifican la duración de una escena que se mantiene

durante las próximas dos páginas (p. 31-2). El ritmo de resumen vuelve a manifestarse sólo al final de este segmento narrativo con una referencia a los tres o cuatro horas que los personajes pasan dormidos (p. 32) y la descripción de las actividades de Pedro antes de despertar a Virginia.

Lo anterior revela que hay distintos tipos de resumen y de escena. Los resúmenes varían según el período de tiempo de la historia que representan. En las primeras veinte páginas de la novela, por ejemplo, lapsos de menos de una hora o de algunos días, están resumidos en discursos de una sóla frase. Por otra parte, las circunstancias en las que aparece la duración de escena se dividen entre el discurso directo e indirecto de los personajes y la descripción. Estos tipos de escena, representados a través del discurso de los personajes y el del narrador, se combinan fácilmente y a veces también se yuxtaponen al resumen.

El predominio de la escena en las primeras veinte páginas del texto es un rasgo representativo de toda la novela. Paradójicamente, se suele emplear la duración de escena, aún cuando el texto resume el pasado. Este fenómeno, que ocurre cuando el resumen está entregado a través del discurso de los personajes, está ejemplificado en la primera parte de la novela por el segmento narrativo que incluye la lectura de las cartas de Virginia (pp. 47-58). La duración de los fragmentos leídos por Pedro es de una escena, porque se supone que el lector toma el mismo tiempo que Pedro para leerlos. Entre las lecturas de las cartas, Pedro conversa

con Malatesta, y su diálogo también tiene la velocidad de una escena. Ahora bien, la selección ejercida por Pedro y la naturaleza del contenido de las cartas tiene el efecto de resumir las actividades de Virginia emprendidas desde el día que se fue de París y de contarlas en un tiempo de discurso relativamente corto. Sin embargo, este segmento narrativo no está contado con la duración del resumen, sino en la forma de escena descrita por Chatman en los siguientes términos:

> The usual means of summarizing in contemporary fiction is to let the characters do it, whether in their own minds or externally in dialogue. But such passages are not "summaries" in the classical sense since the ratio is not between the duration of events and of their depiction but between the characters' memories of those events and the time that it takes to read them.[36]

Otro caso comparable ocurre cuando Pedro le cuenta a Sophie lo que antes había dicho a Virginia sobre sus aventuras en La Ventosa (pp. 74-85). En esa oportunidad Pedro funciona como narrador metadiegético, sin que intervenga el narrador básico. La mayoría de la sección está constituida por el discurso de Pedro a Virginia, el de Virginia y el del compadre Alfredo, personaje inventado por Pedro. También hay fragmentos del discurso de Pedro como narrador, como cuando comenta la historia que está contando a Sophie:

----

[36] Chatman, p. 76.

> No me gustó mi última frase. Ya en Cuernavaca había hecho todo lo posible porque Virginia me recordara insistiendo, y no era el momento para empezar de nuevo. (p. 78)

Como en la lectura de las cartas de Virginia, se resume el pasado de uno de los personajes. Sin embargo, cuando Pedro cuenta sus aventuras, el tiempo que dura la historia es el mismo que dura su narración. Resulta, entonces, que la duración de este segmento narrativo es la de una escena.

Las otras partes de la novela también producen algunos juegos interesantes entre el resumen y la escena. La segunda parte, por ejemplo, comienza con un resumen entregado en el discurso del narrador (pp. 93-5). El encuentro de Pedro y Claudine está narrado como sigue:

> Pero las cosas habían cambiado un poco cuando salió por el otro lado del famoso otoño en el famoso jardín. Pedro Balbuena llevaba de la mano a una niña de cinco años (Elodie), Elodie llevaba de la mano a un niño de cuatro años (Didier) y Didier... llevaba de la mano a una alta y resistente bretona sin cofia ni nada de eso (Claudine). (p. 94)

La nueva situación de Pedro está narrada en un estilo lacónico que la reduce a la mención de las personas recién introducidas en su vida. Se trata de una brevedad y una función comparable con las *dramatis personae* mencionadas al principio de un texto teatral. La duración es de resumen, puesto que esas líneas cuentan la acción de toda una tarde.

En seguida aparece una versión más detallada del mismo encuentro, contada esta vez a través de una mezcla de escenas y resúmenes (pp. 95-9), en la que, además del discurso del narrador, aparece el de los personajes. La duración de escena se emplea, entonces, para elaborar lo que ya se ha contado como resumen.

En la tercera parte de *Tantas veces Pedro* se explota también la posibilidad de combinar la escena con el resumen. La duración del encuentro de Pedro y Beatrice (pp. 148-56) y la de la primera fiesta de Beatrice (pp. 157-65), por ejemplo, dependen de la mezcla de escena y resumen que resulta del intercambio del discurso del narrador con el de los personajes. Más adelante, se emplean algunas escenas para resumir el pasado. La narración del recuerdo de Pedro de la charla que pronunció sobre el Perú en el colegio de Beatrice (pp. 170-5), incluye frases como, "Era la época en que aceptaba las invitaciones a Margency los domingos" (p. 170), que resumen el pasado. Es importante subrayar, sin embargo, que se trata de la narración de recuerdos. El tiempo de la historia corresponde, entonces, al tiempo necesario para el desarrollo de los pensamientos de Pedro, no al tiempo de la duración del episodio relatado. De esta manera, estos casos se aproximan más a la escena que al resumen. Finalmente, vale comentar dos casos que muestran la importancia de la escena en comparación con el resumen. Después de recordar el episodio de su charla sobre el Perú, Pedro telefonea a Beatrice. La duración de la primera parte

de su conversación (pp. 174-5) corresponde a una escena, la que sirve para contar la reacción de los personajes ante los recuerdos de Pedro. La conclusión, sin embargo, está resumida muy brevemente, como si el resumen bastara para contar los datos de menor importancia. Según el texto, "Beatrice había colgado, tras algunos consejos prácticos" (p. 175). El otro caso de una escena que termina en resumen aparece hacia el final de la tercera parte. Se trata de la historia de Sophie, hija del Papa (pp. 192-6), que Pedro le cuenta a Beatrice. La narración de la historia tiene la duración de una escena. Sin embargo, cuando termina, aparece el dato de que "Beatrice no supo que hacer...o sea que se ofreció nuevamente a prepararle unos spaghettis" (p. 196), lo que indica el paso a un resumen. El resumen del discurso, en vez del discurso directo, quita importancia a la observación de Beatrice. La separa de la escena anterior y le da la función de concluirla como si no formara parte de ella.

La importancia de la escena en la cuarta parte de la novela está confirmada por la narración de episodios como la despedida de Pedro y Claudine en *Le train bleu* (pp. 206-11). Este segmento empieza con velocidad de resumen pero después predomina la duración de escena, consecuencia de la representación de la conversación de los personajes. La cuarta parte de la novela también tiene algunos casos de un resumen del pasado entregado en el discurso de uno de los personajes, lo que constituye, como ya se ha indicado, la

duración de una escena en vez de un resumen. Algo semejante ocurre cuando se cuentan las reflexiones de Sophie sobre su conversación con Pedro. Al subir a la habitación del hotel ella descubre que sus conversaciones con él "han hecho renacer recuerdos y temores" (p. 232). La narración de los recuerdos de aquel día se obtiene mediante la reproducción de fragmentos de su conversación con Pedro, conectados por el narrador, que describe la situación de Sophie en su hotel con la velocidad narrativa de un resumen. La reproducción de la conversación, sin embargo, evoca la duración de una escena desde dos puntos de vista. Primero, se trata de los recuerdos de Sophie, lo que permite inferir que la reproducción de la conversación ocurre a medida que ella la recuerda. En segundo lugar, sus recuerdos tienen la forma de una conversación, es decir la del discurso directo de los personajes, que también suele tener la duración de una escena. En el curso de esta conversación, tanto Sophie como Pedro resumen el pasado y cuentan historias. En una ocasión, por ejemplo, Pedro cuenta una historia de algo que sucedió en Lima (pp. 231-2). Sin embargo, aunque resumen el pasado, el tiempo que pasa en la historia principal de la novela, es el que corresponde al tiempo tomado por Pedro para contar la historia, o, mejor dicho, el que toma Sophie para recordar su narración de la historia, no el tiempo tomado por el contenido de la historia contada.

Esta manera de combinar el resumen y la escena en *Tantas veces Pedro* también suele darse a través de la

reproducción de discursos interiores. Es decir, que el tiempo de la historia y el de los pensamientos de los personajes coinciden porque el tiempo que pasa en la historia corresponde al que se necesita para el discurso interior, no que ocupa el contenido del discurso. Es a la luz de esta situación que se explica la ausencia de la extensión y de la pausa de *Tantas veces Pedro*. Estas observaciones también permiten dos conclusiones más. Primero, desde el punto de vista del tiempo de la historia básica de *Tantas veces Pedro*, los episodios atribuidos a una instancia intradiegética son escenas. Segundo, desde el mismo punto de vista, los resúmenes son un privilegio del narrador extradiegético.

El empleo de las distintas categorías de duración en el epílogo no tiene ninguna novedad en comparación con el resto de la novela. Sin embargo, los dos casos importantes de elipsis, la que separa el epílogo de la novela y la que separa las dos páginas finales del cuento de Pedro Balbuena, ofrecen excelentes ejemplos de una característica de *Tantas veces Pedro* como novela moderna. Según Genette, las categorías de duración más explotadas en el discurso narrativo, son la escena y el resumen. Señala que en la novela del siglo XIX hay una "alternance traditionelle sommaire/scène",[37] una opinión también aceptada por Chatman:

> It has been remarked by critics (for example Percy Lubbock) that classical novels exhibit a relative

---

[37] Genette, p. 142.

> constancy of alternation between scene and summary.[38]

Sin embargo, en su comentario sobre la duración narrativa, Chatman señala que

> modern novels, as Virginia Woolf observed in both theory and practice, tend to eschew summary, to present a series of scenes separated by ellipses that the reader must fill in.[39]

Como novela moderna, *Tantas veces Pedro* tiende a prescindir del resumen a favor de la elipsis para pasar de un episodio a otro. Está característica, bien ejemplificada por las dos elipsis del epílogo ya mencionadas, ha sido confirmada por el análisis de la duración narrativa emprendida en este capítulo. El uso de la elipsis en vez del resumen va acompañado de otra característica, ya comentada, que también reduce la importancia del resumen. Se trata del énfasis que recae sobre la escena hasta para la narración de partes de la historia que tradicionalmente eran resumidas. La combinación de estos dos fenómenos tiene efectos importantes para la novela. Es evidente que las elipsis dejan pasar el tiempo de la historia sin necesidad de contarla y hacen posible el lapso de un total de veinticinco años en la vida de Pedro Balbuena. Pero también permiten la omisión de todo lo irrelevante, de modo que el lector pueda concentrarse en los episodios de la vida de Balbuena que el narrador ha decidido contar. Ahora bien, la narración de estos episodios

---

[38] Chatman, p. 75.
[39] Chatman, p. 75.

explota la escena al máximo. Es decir, que se busca mantener una equivalencia entre el tiempo del discurso y el de la historia en muchos segmentos del texto. El efecto es dar más inmediatez a la historia. Puesto que las escenas dependen, en general, del uso del diálogo, el texto cobra una vitalidad dramática que, en combinación con otros factores, contribuye a crear la impresión de *Tantas veces Pedro* como narración oral.

C. La frecuencia

El tercer capítulo de "Discours du récit", titulado "Fréquence", es un estudio de las relaciones de repetición que median entre la historia y el discurso. En general, Chatman acepta la tipología sugerida por Genette y no la cambia. Según ambos teóricos, la forma más común de frecuencia narrativa consiste en narrar una vez lo que sólo pasa una vez en la historia. Genette la llama narración *singulativa* o *singular*. La segunda de sus categorías, la narración *múltiple singular*, o *multiple-singularly*, según el término acuñado por Chatman,[40] es una variante de la primera y consiste en narrar *n* veces lo que pasa *n* veces, donde *n* tiene el mismo valor en el discurso que en la historia. Así, en la siguiente locución, citada por Genette como ejemplo, "el lunes me acosté temprano, el martes me acosté temprano, el miércoles...etc.", el discurso representa toda una serie de distintas ocasiones en las que ocurre el mismo suceso.

----
[40] Chatman, p. 78.

Si las dos categorías ya mencionadas son variantes de una sola es porque en ellas predomina el principio de la igualdad entre el número de veces que ocurre el suceso en el discurso y en la historia. Por contraste, las dos que quedan dependen del principio de la desigualdad. La tercera categoría es la narración *repetida* o sea el narrar más de una vez un acontecimiento que sólo ocurre una vez en la historia. La cuarta es la narración *iterativa*, que consiste en narrar una vez lo que sucede más de una vez en la historia. Siendo un estudio de *À la Recherche du temps perdu*, Genette enfatiza el cuarto tipo en su "Discours du récit". Sin embargo, la tercera categoría también tiene muchas posibilidades. Se explota en *La Jalousie* y en *L'Année dernière à Marienbad*, donde las mismas escenas se repiten una y otra vez, con ligeras modificaciones. También cabe en ella la posibilidad de la focalización múltiple, cuando se narra el mismo episodio varias veces desde puntos de vista distintos.[41] Es la técnica usada, por ejemplo, por Pérez de Ayala en sus novelas experimentales *Belarmino y Apolonio* y *Tigre Juan y El curandero de su honra*.

La narración singular predomina en *Tantas veces Pedro*. Así, todos los incidentes asociados al día que Claude y Céline comen en la casa de Claudine son singulares (pp. 105-16). Se trata de un episodio único, narrado, por tanto, con una frecuencia singular. De manera semejante, el viaje de Pedro y Claudine a Bretaña, el poco tiempo que permanecen

---

[41] Mieke Bal, "Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, No.29(1977), p. 108.

allí y el viaje de regreso a París, incluso su búsqueda de una gasolinera y el encuentro con el turco (pp. 120-4), constituyen una serie de acontecimientos singulares representados como tales en el discurso. En la tercera parte de la novela, el encuentro de Pedro con Beatrice (p. 148) en el metro, la reanudación de su relación, y la historia de su amistad de hacía diez años (pp. 149-78) revelan que la narración singular sigue predominando. Es en la cuarta parte que se aumenta el empleo de otras frecuencias en comparación con las tres partes anteriores. Sin embargo, la narración de episodios como la despedida de Claudine (pp. 206-11) y la seducción de Pámela por Pedro (pp. 245-51) indican que la frecuencia singular sigue siendo importante, situación que no cambia tampoco en el epílogo.

Si los episodios excepcionales, notables o diferentes están narrados una sola vez, de manera que se refleje su singularidad, la narración de las costumbres y acciones cotidianas suele explotar la frecuencia iterativa. En cada parte de la novela Pedro establece una serie de costumbres distinta, consecuencia de su adaptación a cuatro situaciones y su relación con cuatro mujeres diferentes. Esta es una de las razones por las cuales la novela se divide en cuatro partes. En general, al principio de cada parte de la novela la narración revela una frecuencia singular. La iterativa sólo comienza a manifestarse cuando ya se han introducido algunos elementos de rutina en la vida de Pedro. Así, el primer caso de frecuencia iterativa en la primera parte

ocurrre cuando la relación entre Pedro y Virginia ya ha sido establecida y está marcada por la locución "una vez más, desnuda y arrodillada a su lado, sobre la cama, Virginia recordaba la primera mañana..." (p. 39). Las palabras "una vez más" son ambiguas. Es posible que aludan sólo a la segunda vez que Virginia se despierta así, interpretación que parece confirmarse mediante la comparación en el texto entre ésta y la primera vez. No obstante, también cabe la posibilidad de que la ocasión a la cual se refiere pudiera ser la última de una serie de ocasiones semejantes que no han sido descritas. La extensión del período abarcado por esta posible serie sólo será indicada algunas páginas más adelante cuando el lector se entera que la primera ocasión ocurrió "hacía tres semanas" (p. 44). Sea lo que fuere, la frecuencia iterativa planteada por las palabras citadas se resuelve después en la narración de un acontecimiento singular, es decir en la ocasión cuando Virginia acepta ir a París con Pedro (pp. 44-7).

Las características de la frecuencia iterativa también aparecen en la primera parte, pero de una manera implícita, cuando Pedro lee a Malatesta algunos fragmentos de las cartas de Virginia. En realidad se trata de una relectura en la que Pedro escoge ciertos fragmentos, los lee, y los reconsidera con la ayuda de Malatesta (pp. 47-58). Implica, entonces, la repetición de una acción que Pedro ha emprendido antes por lo menos una vez. Desde el punto de vista de la narración del acontecer de la novela, la lectura

de las cartas es una manera de dar un resumen de la conducta de Virginia. También presenta una especie de manifiesto de sus opiniones sobre una serie de temas, entre ellos el machismo y el sexismo. Pero, además de contar la vida de Virginia en México, las cartas señalan el comportamiento invariable de Pedro, cuya vida extravagante es la razón por la cual Virginia lo abandona. Sin que se cuente cada ocasión y sin que se especifique el número de veces que ha ocurrido, el texto alude a sus extravagancias: por ejemplo, sus conversaciones con Malatesta, sus borracheras y sus llamadas telefónicas a México. Es decir, que la frecuencia iterativa sirve para contar una vez lo que, según todas las indicaciones, parece haber ocurrido más de una.

Al principio de la segunda parte de la novela Pedro inicia una rutina diferente, consecuencia de su relación con Claudine. Aunque la singularidad de su encuentro (pp. 93-100) pide una frecuencia narrativa singular, el comportamiento repetido de Claudine no sólo muestra el tipo de vida a la cual Pedro se ha integrado, sino que exige a veces el empleo de una frecuencia iterativa. Por ejemplo, Claudine es una gran bebedora de ginebra: "A Claudine le gustaba la ginebra" e "invitaba con una generosidad sin límites" (p. 100). Sin embargo, a veces no tiene fondos suficientes para pagar la ginebra consumida. Ahora bien, la narración del episodio en el cual Pedro descubre la generosidad de su nueva amiga tiene una frecuencia singular. Pero se emplea la frecuencia iterativa para señalar que

Pedro presenciará otras manifestaciones de un comportamiento bastante habitual de Claudine. En este caso, la frecuencia iterativa está marcada por la referencia a las diversas estrategias inventadas por Pedro para evitar las consecuencias de la conducta de Claudine, sin que se describan, desde luego, todas las ocasiones en las cuales se veía obligado a emplearlas: "Unas veces se iba a buscar más dinero al departamento..., otras al banco, y otras, las más, a tomar el tren rumbo a Chanteloup les Vignes" (p. 100). Esta manera de narrar cómo Pedro se acostumbra a vivir con Claudine se repite en el próximo párrafo del texto: "cada día Pedro hacía menos trampa y cada día regresaba más y más a Chanteloup les Vignes" (p. 101). En este caso, la frecuencia iterativa permite al texto narrar brevemente la conducta repetida por Pedro durante un mes: "Había pasado un mes, y Pedro se observaba sorprendido" (p. 101).

Un poco más adelante, la descripción de la nueva vida rutinaria de Pedro proporciona una interesante combinación de distintas frecuencias narrativas. Se trata del siguiente fragmento:

> Pedro se llevó a los niños al colegio, tú descansa, Notre Dame, y al día siguiente también los llevó, y al otro día también, y así hasta que a Claudine se le hizo costumbre (p. 105)

que empieza con una frecuencia singular, adquiere pronto las características de la frecuencia múltiple singular y se convierte luego en una frecuencia iterativa. Este ejemplo de

frecuencia mixta es importante, porque muestra claramente la posiblidad de combinar las distintas frecuencias narrativas y de pasar fácilmente de una a otra. Como otro ejemplo, vale mencionar que la frecuencia iterativa empleada en la continuación del fragmento citado pronto se convierte en singular, recuperándose así la frecuencia utilizada al principio del texto comentado:

> Los llevó hasta hoy que no había colegio porque los miércoles no hay colegio en Francia. Los chicos felices con la broma, Pedro feliz con la broma, y Claudine quería estar feliz con la broma, pero hoy venía Claude a almorzar (p. 105)

Hay otra indicación de la naturaleza de la relación entre Pedro y Claudine en las preguntas que ella se hace durante su viaje de regreso de Bretaña a París: "Por qué a Claude nunca se le ocurrían cosas así. Se repitió la misma pregunta durante todo el trayecto" (p. 129). Aunque la extensión del período durante el cual se repite la misma acción se limita explícitamente a la duración del viaje, la frecuencia iterativa indica la reacción constante de Claudine ante Pedro y contribuye a la impresión que adquiere el lector de que su vida es extravagante.

Al final de la segunda parte de la novela, cuando Pedro regresa a París (pp. 142-3), su relación con Claudine no se rompe definitivamente. Como se indica al principio de la tercera parte, Claudine adopta la costumbre de visitarlo "de vez en cuando" (p. 147) para prepararle ensaladas y limpiar

su departamento. La descripción de esta costumbre empieza con una frecuencia iterativa, como muestra la información de que "si Didier o Elodie tocaban a Malatesta, Claudine les metía un manazo sagrado y les gritaba ¡suelta!" (p. 147). Se trata evidentemente de una serie de visitas, hecho confirmado por los verbos en imperfecto. Pero la continuación de la misma locución, "hasta Claude recibió su manazo un domingo en que también vino de visita", con verbos en pretérito, indica el paso desde la frecuencia iterativa a la singular. Luego, después de un corto diálogo entre Claudine y sus hijos, se reanuda la frecuencia iterativa con las siguientes palabras, "Claudine dejaba toneladas de comida para Pedro" (p. 147). Como señalan estas observaciones, entonces, la frecuencia narrativa singular y la iterativa se yuxtaponen fácilmente en un sólo párrafo (pp. 147-8) para dar la impresión de una serie de sucesos que revelan tanto algunos de los aspectos rutinarios, como las acciones excepcionales de la relación de Pedro con Claudine.

La novedad más destacada en el empleo de la frecuencia iterativa en la tercera parte de la novela es el resultado de la narración de los dos períodos, separados por un lapso de diez años, de la relación entre Pedro y Beatrice. Se recurre a la frecuencia iterativa para contar las costumbres adoptadas por los personajes durante los dos períodos en cuestión. Pedro y Beatrice se encuentran por segunda vez en el metro y van a un restaurante a beber champán. Mientras

hablan del pasado, Beatrice piensa en el comienzo de su relación con Pedro y en el hecho de que "era el hombre que había amado desde todo los rincones de su juventud" (p. 153). El recuerdo de su amor adolescente por Pedro está relatado con una frecuencia narrativa iterativa (pp. 153-4), puesto que se trata de una fascinación repetida durante un período extendido. Luego, la primera fiesta de Beatrice, ocasión de su primer encuentro con Pedro (pp. 157-63), así como la primera llamada telefónica de ella al día siguiente, están narrados con una frecuencia singular, porque ocurren una sola vez. La frecuencia sólo cambia después, cuando Beatrice "Iba a volver a llamar y Pedro iba a estar escribiendo, seis, siete, ocho veces, iba a volver a llamar y Pedro iba a estar escribiendo" (p. 164). Aunque la narración se aproxima aquí a la frecuencia múltiple singular, también tiene algo de la frecuencia iterativa, ya que la referencia al número de veces que Beatrice telefonea a Pedro tiene el propósito de establecer un acontecimiento repetido, sin que se describa cada vez que ocurre. De todas maneras, la iteratividad acaba con una narración en frecuencia singular cuando, "una tarde de un domingo asquerosamente triste" (p. 165), la llamada telefónica de Beatrice produce el efecto deseado y ella sube al departamento de Pedro.

Las referencias a los domingos pasados en Margency constituyen otro caso de la narración de una acción repetida. Está claro que se estableció una costumbre, una

serie de visitas susceptibles de representarse en el discurso por medio de la frecuencia iterativa. Sin embargo, no hay ni una descripción completa de ninguno de estos domingos, que son evocados sólo a través del recuerdo de Pedro de las florecillas blancas (pp. 165, 169, 170, 192) que Beatrice le traía de su jardín. Estas tardes no descritas sirven, no obstante, para establecer un punto de comparación con el período en el cual, diez años más tarde, se reanuda la relación entre Beatrice y Pedro. Es evidente que se restablece la costumbre de ir a Margency por la tarde, pero todas las ocasiones están resumidas en una sola frase, "Fue una de esas tardes en que regresaban juntos a Margency" (p. 176). Luego, en vez de describir lo habitual, se cuenta el caso exepcional. Una tarde, entre otras muchas, Pedro complace a Beatrice al regalarle el modelo de siete caballitos y la "Leyenda del Sabio Tho y del más joven de sus discípulos" (pp. 178-81) que ha escrito para ella. La norma, pues, está esbozada en pocas líneas, pero, en vez de centrar la narración en las costumbres de la pareja, que pudiera haber producido una narración extendida de frecuencia iterativa, se relata el caso divergente, con una frecuencia narrativa singular.

La segunda vez que conoce a Beatrice, Pedro parece esforzarse en restablecer las costumbres del pasado, esperando solucionar algunos de los problemas de su vida mediante una relación burgesa normal, la que, desde su punto de vista, le proporcionaría algún tipo de felicidad. No

obstante, no abandona el fantasma de Sophie, que lo acompaña siempre. Se imagina:

> hablando siempre con Sophie desde la puerta de mil bares a los que nunca se había atrevido a entrar porque en ellos habitaba el peligro constante del licor que lo lanzaba a nuevas búsquedas en las que tantas veces, a lo largo de tantos años, había vuelto a perder las pocas fuerzas que acababa de recuperar. (pp. 151-2)

Así se expresa la obsesión de Pedro al principio de la tercera parte durante su conversación con Beatrice en el restaurante. La frecuencia narrativa iterativa confirma que se trata de una obsesión que la rutina de una vida con Beatrice no podrá eliminar.

Pedro pasa su vida culpando a Sophie de su tristeza y malestar constantes. Las referencias a ella en las tres primeras partes de la novela contribuyen a vincularlas con la cuarta y a mantener la unidad de la historia narrada, porque es en la cuarta parte que Sophie interviene como personaje. Pero también hay otro vínculo importante entre la tercera y la cuarta partes: los siete caballitos regalados a Beatrice dejan de ser un juguete y se convierten en el símbolo de una obsesión que moverá a Pedro por el resto de la novela. Es en conexión con esta obsesión--liquidar los siete caballitos salvajes, o sea burlarse de otras tantas mujeres diferentes--, que quedan establecidas las costumbres de la vida de Pedro narrada en la cuarta parte de la novela.

Pedro procede de una manera deliberada, como muestra la ocasión mencionada hacia el principio de "Sophie" cuando "salió a la calle en busca de un caballito salvaje que liquidar" (p. 206). Desde su punto de vista los episodios de los "caballitos salvajes" constituyen una serie, y puesto que la liquidación de cada uno de ellos está descrita como tal, la narración de la serie entera está conectada por una frecuencia múltiple singular. Sin embargo, según se verá a continuación, la frecuencia narrativa varía bastante.

La campaña emprendida para liquidar los caballitos empieza con la declaración de que Pedro "Se había autoproclamado Ladilla Oficial del Reino de Perusa, y, como todas las tardes, allí estaba en la Piscina Municipal" (p. 211). La costumbre implícita, indicada por las palabras "como todas las tardes", en combinación con afirmaciones como la que aparece en la página siguiente, "casi nunca le fallaban los cafés señorita" (p. 212), proporciona evidencia de acciones repetidas que se reducen a una sola referencia en el discurso, es decir una frecuencia narrativa iterativa. Las mismas palabras ya citadas, con las mismas características iterativas, se repiten (p. 215) cuando Pedro descubre su primera víctima. El episodio de Julie (pp. 215-22), que constituye la liquidación del primer caballito, está narrado con una frecuencia singular, pero establece la pauta que determina la conducta de Pedro y elimina la necesidad de contar los detalles de algunas de sus conquistas posteriores. Así, la liquidación de los próximos

tres caballitos constituye una serie de episodios singulares narrados con una frecuencia iterativa. Su especifidad está basada en su semejanza con la eliminación de Julie y, pese a su singularidad, los tres caballitos liquidados durante los dos meses siguientes se reducen en el discurso a su nombre y nacionalidad: "Soledad (española), Clara (colombiana), y Claudine (francesa)" (p. 223).

La campaña de liquidación de los últimos tres caballitos salvajes también es parte de un programa premeditado. Sentado en la clase de estruscología, Pedro contempla sus próximas víctimas:

> Ahí tenía a su derecha y a su izquierda, en la banca de adelante y la banca de atrás, al quinto caballito y al sexto caballito (p. 244).

El quinto caballito es Pámela, cuya liquidación está narrada, como un caso excepcional, con una frecuencia singular (pp. 246-51). Luego, la narración del episodio con Helga, el sexto caballito, empieza con las palabras que la vinculan al episodio de Pámela: "exactamente la misma escena en el coshe (sic) sport y en el mismo lugar en la entrada de Asís" (p. 253). Está conexión subraya que, desde el punto de vista de Pedro, sus víctimas son intercambiables y que la narración de su relación con ellas produce el efecto de una serie narrada con una frecuencia múltiple singular.

La relación de Pedro con Amore mio, "la gorda campesina que arreglaba la habitación" (p. 213), es otro caso más de repetición en la vida de Pedro en Perusa. La primera vez que

ella sube a buscarlo, cuando Pedro está a punto de perderse la comida (pp. 213-4), está narrada con una frecuencia singular, pero después, cuando se indica en el texto que "se la repetió la jugada...cada vez que él estuvo a punto de quedarse sin almorzar" (p. 214), la repetición del mismo episodio está narrada con una frecuencia iterativa. El mismo procedimiento narrativo es empleado en otro contexto. Cuando Amore mio entra por la mañana y descubre a Pedro "sobre la cama temblando de frío", la narración de las consecuencias tiene una frecuencia singular (pp. 223-7). Sin embargo, cuando Pedro dice, más adelante "Ya no voy a clases, ya van como diez veces que Amore mio me salva la vida por la mañana" (p. 261), es evidente que la frecuencia narrativa iterativa sirve mejor para describir la repetición del episodio.

La frecuencia iterativa también es un factor importante en el epílogo, donde se emplea para describir la rutina cotidiana del joven protagonista y su relación con su madre. Pedro cuenta que "solía contarle diariamente" (p. 270) los sucesos de su vida. El descubrimiento de la foto de una chica, de quien se enamora, es un evento excepcional, ajeno a su rutina y narrado, por tanto, con una frecuencia singular (pp. 272-3). Sin embargo, a medida que su obsesión por la chica se incorpora a su rutina, también sirve para estimular nuevamente sus conversaciones con su madre. Pedro cuenta que "mi madre jamás me impidió que fuera a ver a Carole cada tarde" y dice que se hablaban "cada noche"

cuando él "la encontraba infaliblemente maquillándose para salir" (p. 273). El paso más definitivo de la frecuencia iterativa a la singular sólo ocurre cuando se termina la rutina de Pedro y él rompe la foto y la tira a la basura (p. 275). En la última parte del epílogo se cuentan sucesos singulares, como cuando su amigo Carlos destruye su cuento (p. 275), o, después, cuando encuentra a Sophie (pp. 276-77).

Según la tipología establecida por Genette y adoptada por Chatman, la repetición discursiva puede manifestarse de dos maneras. La narración repetida alude a la representación más de una vez en el discurso de algo que sólo ocurre una vez en la historia. La narración múltiple singular, por otra parte, es la narración de una serie de acontecimientos semejantes el mismo número de veces que ocurren en la historia. El único caso desarrollado de narración repetida en *Tantas veces Pedro* está en la cuarta parte. Se trata de la muerte de Pedro, un episodio que empieza con la frase, "Le sonó un disparo en la nuca" (pp. 230, 263) y que es contado, de forma ligeramente distinta, tanto al principio como al final de esta parte. La narración repetida de sólo este episodio le da una posición especial en la novela, enfatizando su importancia como desenlace de la historia. No obstante, sin otros casos de esta categoría de frecuencia, no es posible sacar conclusiones más generales sobre la función de la frecuencia repetida en relación con el contenido de la novela. Basta decir que, con el caso de

frecuencia repetida se confirma la variación de frecuencias narrativas empleadas en la novela.

Las cuatro partes de la novela constituyen, en general, una serie de acciones repetidas. En cada una de ellas Pedro intenta arrimarse a una forma de vida distinta, pero siempre relacionada con una mujer. Fracasa cada vez que lo intenta, y se queda más o menos desorientado, entregado nuevamente al alcohol. Además de esta semejanza general hay algunos paralelos más específicos en el contenido de cada parte, indicativos de la repetición y representados en el discurso mediante una frecuencia múltiple singular. Así, cada vez que Pedro se pone a escribir, la mujer con quien comparte su vida en aquel momento se ve obligada a apartarse y dejarlo intentar su creación literaria. El producto de estos intentos de escribir es una serie de acciones, representadas en el discurso por los metarrelatos.

Como manifestación de las obsesiones del protagonista, la repetición también se reviste de otras formas. Hay muchas palabras o frases que aparecen repetidamente sin que constituyan casos de la frecuencia narrativa repetida o de la múltiple singular. No se trata de la repetición de episodios completos, sino sólo de ciertas locuciones que Genette clasifica de anacronías *répétitives* o de *rappels*, es decir, de una especie de analepsis, que él define como "des allusions du récit à son propre passé".[42]

----

[42] Genette, pp. 95 y 147.

Entre las múltiples referencias a Sophie, hay una frase que alude a su última cita con Pedro en el bar del Ritz, cuando ella, en vez de presentarse, fue a casarse con otro. Después de la primera referencia por Pedro a "aquella última cita que me diste en el bar del Ritz" (p. 167) las mismas palabras aparecen por lo menos cinco veces más en las próximas cien páginas (pp. 232, 240, 257, 263, 266). La explicación de que "era una trampa que me habías tendido para poder casarte" (p. 232) sólo aparece en una oportunidad. La repetición de las mismas palabras sirve como *rappel* para reunir y reenfatizar la obsesión de Pedro por la pérdida de Sophie, su ídolo amoroso. Cada vez que la cita en el bar del Ritz es mencionada en el texto trae connotaciones de la derrota de Pedro y su eterno periplo de bar en bar. La insistencia sobre el episodio no constituye un caso de narración repetida, porque no se trata de la repetición de todo un episodio, sino de unas pocas palabras claves que son el eco de una obsesión.

Otra frase con una función semejante, es la que aparece al final de la primera metadiégesis, "Se citan en Venecia el Destino y la Pena" (pp. 27-31). Se trata de los "tres meses, cinco días, y las últimas veinticuatro horas que fueron atroces". En este caso la frase se repite muchas veces a través de toda la novela (pp. 110, 113, 203, 204, 214, 236, 263) y cada vez que aparece remite al aislamiento y el desengaño sufridos por el personaje principal al mismo tiempo que anticipa su derrota final. Hay muchos casos

semejantes en la novela y todos tienen una función comparable. Entre los principales, con todos sus cambios y permutaciones, están las referencias a las gafas *Waldo Olivos* (pp. 206, 215, 217, 220, 221, 229, 243, 265), a los "dos corazones humanos" (pp. 145, 214, 216, 218, 220, 238), y a la ortografía de "Méjico", que Pedro prefiere escribir con *j* para señalar su desacuerdo con Virginia, quien insiste en escribirlo con *x* (pp. 58, 88, 93). A veces las palabras obsesivas varían, como, por ejemplo, el "psicosomático" (pp. 78, 93), que Pedro desecha luego a favor de "psicorridículo" (p. 99), o las referencias a Claudine, que siempre dice "oui" (pp. 95, 105, 124, 135, 189) a excepción de la ocasión en que se niega a acostarse con Claude. Pedro, fastidiado, se dice, "normalmente esta cojuda decía siempre *oui*" (p. 116). En estos casos la repetición es un juego creativo basado en el código de comunicación establecido por el texto. Al mismo tiempo subraya el fracaso de la comunicación porque las mismas palabras se repiten hasta que pierden por completo su sentido original, abriendo así la posibilidad de la incomprensión.

La repetición de algunas frases en contextos distintos constituye otra variante de los casos ya citados. Pedro, por ejemplo, le dice a Virginia que

> Las mujeres bonitas como tú nunca lloran por un hombre. Las mujeres bonitas como tú hacen llorar a los hombres. (p. 19)

Luego, diez páginas más adelante, las mismas palabras

aparecen en la metadiégesis, donde Petrus las dirige a Sophie (p. 28). De modo semejante, Pedro cuenta la historia de su taratabuela puta para impresionar a Virginia (p. 32), pero luego la modifica cuando cuenta la historia de la venta de su reloj (pp. 45-6). En ambos casos, se trata de una sola repetición y no de varias, pero el resultado es igualmente desconcertante. La estrategia de disociar las palabras de su sentido original es deliberada, conclusión respaldada por un comentario que aparece en la novela misma:

> Un párrafo, y más aún una frase, pueden cambiar completamente de significado cuando se las saca de contexto. (p. 148)

III. Los niveles narrativos

Para estudiar la narración, según Genette, es preciso pasar "de l'analyse des énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et leurs instances productrices".[43] Ese estudio, llevado a cabo en "Discours du récit", establece la posibilidad de identificar dos niveles de narración. La diégesis alude a la historia contada por una instancia narrativa situada en un primer nivel: "la diégèse désigne (selon un usage maintenant répandu) l'univers du récit premier";[44] y la instancia narrativa responsable del primer nivel es, por definición, extradiegética, es decir, está situada fuera de la diégesis. Por otra parte, la metadiégesis alude a un segundo nivel de narración, cuya instancia productora se sitúa dentro de la diégesis y es, por definición, intradiegética.

Además de identificar los niveles de narración posibles, Genette estudia las relaciones de persona que median entre la voz narradora y el texto narrativo. Desecha la tipología tradicional basada en la persona gramatical del verbo y se fundamenta en un criterio basado en la presencia o ausencia del narrador. Así, el narrador heterodiegético permanece ausente de la historia que cuenta en la medida en que no es identificable con ninguno de los personajes. Sin embargo, el narrador homodiegético entra en la historia y es identificable con uno de los personajes. Además de estas dos categorías fundamentales, también se ha postulado la

----

[43] Genette, p. 226.
[44] Genette, p. 239.

necesidad de una tercera, la narración autodiegética, la que alude al narrador que cuenta su propia historia.[45]

Aunque en general es suficiente identificar el nivel de narración y la relación de persona para clasificar cualquier situación narrativa, hay algo más que decir para aclarar la distinción entre diégesis y metadiégesis. Para que haya metadiégesis, es necesario que se realicen dos condiciones: que la narración pase de un primer a un segundo nivel, es decir, del nivel extradiegético al intradiegético; y que el discurso del narrador intradiegético sea clasificable como relato. Este segundo requisito está insinuado en la observación de Genette de que "tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit"[46] y ha sido examinado por Mieke Bal. Como señala Bal,[47] se produce una especie de cambio de nivel cada vez que el narrador reproduce el discurso directo de uno de los personajes. Así, para que el término metadiégesis no pierda su sentido, es necesario sostener que el discurso directo de los personajes sólo constituye una metadiégesis cuando tiene un contenido diegético.

A la luz de lo anterior, es evidente que una metadiégesis es un relato de segundo nivel narrativo enmarcado en un primer nivel. Puede revestirse de la forma de un discurso pronunciado o pensado por uno de los

---

[45] Mieke Bal, "Narration et focalisation: pour une théorie des instances de récit", *Poétique*, No.29 (1977), pp. 107-27.
[46] Genette, p. 238.
[47] Bal, p. 111.

personajes, o puede ser un texto escrito. Entre las estrategias utilizadas más comúnmente para insertar la metadiégesis en el texto marco, está, por ejemplo, la presentación de un texto 'hallado' o 'traducido' por el narrador básico o por uno de los personajes. *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, por ejemplo, consiste en gran parte del diario íntimo de una institutriz. También son muy comunes las metadiégesis atribuidas a un cuentista, cuyos cuentos sirven para entretener a otros personajes, o las que se atribuyen a algún personaje que cuenta la historia de su vida, a veces para proporcionar los antecedentes de la diégesis en la cual está insertada. Mientras las *Mil y una noches* es el ejemplo canónico del primer caso, *René*, de Chateaubriand da un buen ejemplo del segundo. En la tradición hispana, los cuentos intercalados en el *Quijote* incluyen ejemplos de ambos.

Las estrategias empleadas para introducir la metadiégesis, entonces, varían mucho, pero son, en gran medida, la consecuencia del tipo de relación que se establece entre el contenido de la metadiégesis y el de la diégesis. Genette sugiere tres posibilidades.[48] Primero, algunas metadiégesis tienen una función explicativa y contribuyen a la comprensión del primer relato en el cual han sido insertadas. Tal es el caso de las que proporcionan los antecedentes de la diégesis. Segundo, la conexión entre los dos niveles a veces depende de un paralelo temático. En

----

[48] Genette, p. 242.

estos casos los sucesos narrados en la metadiégesis contribuyen a la significación de los de la diégesis mediante una relación basada en la analogía. Los relatos interpolados en el *Guzmán de Alfarache* son buenos ejemplos del caso y Genette comenta que "la fameuse *structure en abyme*...est évidemment une forme extrême de ce rapport d'analogie, poussée jusqu'aux limites de l'identité."[49] Finalmente, la tercera posibilidad mencionada por Genette es la que depende de la enfatización del acto mismo de narrar. Es, por ejemplo, uno de los motivos importantes de un texto como los *Canterbury Tales*, de Chaucer.

Después de estas consideraciones iniciales, es legítimo comenzar un análisis de los niveles narrativos de *Tantas veces Pedro* con la observación de que la voz narradora del primer nivel es extraheterodiegética. Sin embargo, entre las ocasiones en las que la narración es entregada a los personajes hay ejemplos de las tres modalidades intradiegéticas posibles, es decir, la narración intraheterodiegética, intrahomodiegética e intraautodiegética.

Cuando Pedro habla, suele tener un interlocutor que a veces es otro personaje, pero que muchas veces está ausente o es imaginado. Tal es el caso que se produce cuando se dirige mentalmente a su madre y le cuenta la historia de Virginia (pp. 24-5). Es una narración intrahomodiegética con

----

[49] Genette, p. 242. La "mise en abyme", como elemento estructural de *Tantas veces Pedro*, está analizada en el próximo capítulo.

una función doble: permite a Pedro satisfacer la necesidad de justificar su relación con Virginia, al mismo tiempo que proporciona al lector los antecedentes de la joven americana.

Una página más adelante, Pedro vuelve a encargarse de la narración cuando escribe un cuento. Mientras mira a Virginia, quien saca su ropa de la maleta, se deprime y recuerda otra situación comparable compartida con Sophie. Salta de la cama "casi escribiendo ya" (p. 26), se sienta a la máquina de escribir y ya sabe donde comenzar: "un título, una idea más o menos general para esta escena...*Se citan en*..." (p. 26). Aunque el título de la metadiégesis, en mayúsculas, marca su separación de la diégesis, los puntos suspensivos y las palabras en cursivas, repetidas en seguida en el título, señalan el paso suave y natural de un nivel a otro. La producción del cuento, entonces, es un acto que forma parte del acontecer de la novela. El cuento mismo, narrado por una voz intrahomodiegética, versa sobre las travesuras de los jóvenes enamorados, Sophie y Petrus. Sin embargo, los nombres de los personajes y las referencias al perro Malatesta, más las circunstancias de producción del cuento, parecen indicar que está basado en la vida de su autor.

El cuento termina con las siguientes palabras: "Sólo tres meses, cinco días, y las últimas veinticuatro horas que fueron atroces..." (pp. 30-1), palabras que se repiten al reanudarse la primera narración:

> Pedro llevaba largo rato sin escribir una sola palabra, y Virginia llevaba demasiado rato ya escuchándolo decir tres meses, cinco días, y las últimas veinticuatro horas que fueron atroces. Decidió intervenir.
>
> -Lo sé -dijo-, lo has repetido por lo menos ciento cincuenta veces. (p. 31)

El enlace entre ambos niveles narrativos se obtiene de varias maneras. La producción de la metadiégesis es un elemento del acontecer del primer relato; hay cierta relación temática entre la diégesis y la metadiégesis; y algunas palabras se repiten en ambos niveles. Estas características son comparables con las que aparecen a lo largo de la novela cada vez que uno de los ejercicios literarios de Pedro Balbuena se incorpora a ella.

En contraste con la integración del primero de los cuentos de Pedro Balbuena en su marco narrativo, el segmento del texto que incluye las cartas de Virginia (pp. 47-59) presenta problemas de orden diferente. En vez de un solo documento insertado en el texto en el momento de su producción, se trata de una serie de cartas leídas por un personaje y escritas por otro en distintas fechas y en un lugar diferente. Además, sólo se leen fragmentos de las cartas, que alternan con comentarios sobre los mismos en la forma de un diálogo entre Pedro y Malatesta. Aunque cada fragmento está introducido por puntos suspensivos, el segmento narrativo comienza sin introducción alguna. Después

de un espacio en blanco el primer fragmento empieza en la forma de una carta: "Querido Pedro,/ aquí me tienes en el avión" (p. 47). Después de seis líneas, Pedro, comenta: "-No me dirás, Malatesta, que este párrafo ha sido escrito por una mujer que no me ama" (p. 47). La situación precisa de Pedro y su perro de bronce sólo se revela al final de la lectura de las cartas. Están "en el aeropuerto y con los billetes en la mano" (p. 59).

La aplicación de los criterios de clasificación de las metadiégesis produce algunas conclusiones mixtas. Es cierto que la voz narradora responsable de las cartas es de Virginia. Y, puesto que ella cuenta aspectos de su vida, es posible clasificarla de autodiegética. Además, las cartas proporcionan información sobre el pasado de la diégesis, cumpliendo así una de las funciones atribuidas a las metadiégesis por Genette. Sin embargo, hace falta modificar un poco estas conclusiones. La naturaleza de las cartas como pasado de la diégesis es ambigua. Primero, su función en cuanto tal sólo se confirma al final del segmento narrativo que las contiene; y segundo, su lectura y comentario son actos que forman parte del presente de la ficción. La consecuencia de estos dos hechos es que el lector tiende a aceptar las cartas como textos que pertenecen al acontecer del primer relato. Al mismo tiempo, es necesario señalar que el lector recibe los fragmentos de las cartas a través del discurso directo de Pedro, quien selecciona los que lee. Es decir, entonces, que el estatuto autodiegético de la

narración de las cartas tiende a atenuarse ante la voz extraheterodiegética del narrador básico, responsable de la narración del relato principal y de la reproducción del discurso de los personajes.

La capacidad que tiene el texto para fluctuar entre la narración extra- e intradiegética, evidente en la alternación de niveles en el segmento narrativo ya comentado, es confirmada algunas páginas más adelante. Cuando Pedro, ya en México, espera a Virginia en su hotel ("Virginia tenía veinte minutos de atraso ya, y Pedro lo estaba pasando pésimo", p. 65), la voz del narrador extradiegético es responsable de la narración, situación que no cambia cuando llega Virginia y empieza un diálogo. Al reproducir el discurso de los personajes, el narrador básico no les cede la narración. Sin embargo, cuando termina el diálogo el nivel narrativo cambia y Pedro se convierte en narrador: "Sí, Virginia tenía mucho que decirme" (p. 66) y, no obstante la inclusión de algunos cortos diálogos, sigue ejerciendo esta función hasta el final de su conversación con ella (p. 69). Después de un espacio en blanco, que marca una elipsis y el comienzo de un nuevo segmento narrativo la voz extradiegética retoma la narración: "Y ahí estaba Pedro Balbuena, varado en La Ventosa..." (p. 69). Sin embargo, en el próximo párrafo el narrador extradiegético introduce a Pedro como narrador de su propia historia:

> era mejor que continuara conversando con Sophie porque así lograba olvidar al maldito alacrán que

> tenía ahí abajo. (p. 70)

En seguida, se produce el cambio de nivel. En las páginas siguientes (pp. 70-86), Pedro se encarga de la narración y, con frecuentes reproducciones del discurso de los personajes, cuenta su versión de los sucesos ocurridos en La Ventosa. El narrador extradiegético sólo recupera la narración (a partir de "Muy fácil. Cuando Pedro Balbuena llamó al muchacho...", p. 86), para narrar los incidentes contados en las últimas páginas de la primera parte de la novela (pp. 86-9).

Este ejemplo de narración intradiegética muestra bien algunos de los rasgos que caracterizan la conducta de Pedro como narrador. La introducción de Sophie como interlocutor imaginario y persona a quien siempre anda buscando, para contarle "las mil y una anécdotas de Pedro Balbuena" (p. 71), confirma su tendencia a dirigirse a oyentes ausentes. Luego, al contarle a Virginia la historia de su "compadre Alfredo" (p. 75), confiesa, aunque no a ella, que "acababa de inventarme un compadre imaginario" (p. 77), lo que revela lo poco que se debe confiar en Pedro como narrador. En efecto, esta característica es confirmada por sus propias palabras:

> mis historias Sophie...todo depende de a quién se las cuentas, o quién te pide que se las cuentes, o del estado en que estás cuando te las vuelves a contar a tí mismo. (p. 70)

Los cambios de nivel narrativo son menos complicados en la segunda que en la primera parte. "Relaciones extrañas con los perros boxers" (pp. 117-20) es un cuento bien integrado a la diégesis mediante estrategias comparables con las que se utilizan para insertar "Se citan en Venecia el Destino y la Pena" en la primera parte. Para aliviarse de un sentimiento de malestar profundo, Pedro "Tomó un café, cuatro aspirinas, dos ginebras, cogió lápiz y papel, y fue a sentarse a la mesa del comedor" (p. 117). La elaboración de las circunstancias en las cuales Pedro comienza a escribir, el uso de un espacio en blanco y un título para separar su cuento de la diégesis, marcan el producto de sus esfuerzos como un texto cuyo acto de composición forma parte del acontecer del primer relato. El cuento, en el que Sophie visita a Petrus en el hospital, parece ser otro ejemplo de una historia inventada por Pedro basada en su vida. Cuando se termina la metadiégesis y se reanuda la narración extradiegética, el texto pasa, por medio de una elipsis marcada por un espacio en blanco, al viaje de Pedro y Claudine a Bretaña (p. 120). No se cuenta que Pedro dejó de escribir. Sin embargo, dos páginas más adelante se menciona que

> Volvió a pensar en el texto que había escrito, y en que era la primera vez que había logrado evocar una escena de ruptura con Sophie. Trató de hablar con ella, pero en cambio sintió que tal vez ya nunca volvería a escribir. (p. 122)

La referencia sirve para establecer otro vínculo entre la diégesis y la metadiégesis, pero no sirve como pretexto para la introducción de otra narración intradiegética.

La segunda parte de *Tantas veces Pedro* también tiene dos textos enmarcados que realmente no constituyen cambios de nivel narrativo pero que muestran la tendencia de la novela a explotar algunas de las posibilidades marginales. Hacia el principio de "Dios es turco", cuando Pedro conoce a Claudine, "le escribió una brevísima carta a Sophie" (p. 195). El texto de esta carta está separado de la diégesis por medio de una sangría y está reproducida en letras cursivas. La disposición tipográfica distingue la carta del resto del texto y presta cierta autonomía a los pensamientos que expresa, como si se tratara realmente de una carta. Sin embargo, la carta no tiene existencia en el universo de la historia. Pese a la disposición tipográfica, sólo se reproducen los pensamientos del personaje, lo que ocurre sin que haya cambio de un nivel narrativo a otro. Además, el segundo requisito, la necesidad de que una metadiégesis tenga un contenido diegético, tampoco se cumple.

El segundo caso es mucho más breve y tampoco cumple con los requisitos necesarios para que haya metadiégesis. Ocurre cuando Pedro envía "un telegrama mental a Sophie, diciéndole soy feliz, por fin, en Bretaña" (p. 124). En realidad, se trata de una observación interior reproducida por el narrador en un discurso interior libre. Sin embargo, es interesante mencionarla a la luz del número de metadiégesis

en la novela y la tendencia de Pedro Balbuena a servirse de su relación con Sophie como fuente de textos escritos.

En la tercera parte de *Tantas veces Pedro* aumenta el número de narraciones metadiegéticas. Las tres primeras son escritos de Pedro Balbuena, incorporados a la diégesis en circunstancias comparables con la inserción de algunos de los metarrelatos ya comentados. El primero de ellos, "Tiempo antes, tiempo después, todo el tiempo" (pp. 166-8) es el texto escrito por Pedro en una de esas muchas ocasiones en que no quiere hablar con la joven Beatrice:

> fue una voz seca y harta que liquidó su infantil entusiasmo con esas palabras que a ella le sonaron tan duras.
>
> -No me interrumpas, por favor, Beatrice. Estoy escribiendo. (p. 166)

La forma ya conocida del espacio en blanco y un título escrito en mayúsculas sirve para separar la metadiégesis del marco narrativo. Se trata de una narración autodiegética, en vez de heterodiegética, como los otros relatos escritos por Pedro e incorporados a la novela hasta aquí. Es un trozo de prosa introspectiva sobre los efectos de la ausencia de Sophie, escrito en un tono deprimente y un poco histérico, incorporado a la diégesis en el momento en que su autor lo escribe, hecho que aumenta su intensidad. Sin embargo, al final de la metadiégesis la voz extradiegética no reanuda la narración precisamente donde la había abandonado para insertar el texto enmarcado. Después de un espacio en

blanco, la diégesis continúa con las palabras: "Diez años, se dijo Pedro, recordando esa primera visita" (p. 168). Del texto escrito por Pedro durante sus primeros encuentros con Beatrice, se ha pasado al presente de la ficción. Se trata de una elipsis semejante, aunque de mayor extensión, a la que aparece al final del texto "Relaciones extrañas con las perros boxers" en la segunda parte de la novela.

La próxima metadiégesis, la "Leyenda del Sabio Tho y del más joven de sus discípulos" (pp. 179-81), tiene una función muy específica en la diégesis. Pedro ha comprado una lámpara adornada de siete caballitos que piensa regalar a Beatrice. Con la lámpara, le da un sobre:

> Siguiendo las instrucciones de Pedro, que se había retirado ya, Beatrice abrió el sobre que acompañaba su regalo, y empezó a leer. (p. 179)

Después del espacio en blanco y un título en mayúsculas, empieza el cuento de Pedro que evidentemente ha sido insertado en la diégesis en el momento de lectura y no de composición, como en los otros casos. El propósito de Pedro es impresionar a Beatrice con su cuento y su estrategia tiene exito, según lo indican las primeras palabras al reanudarse la diégesis:

> Beatrice irrumpió en la habitación de Pedro, se mudarían a París, a su departamento, quería la llave para hacerse un duplicado mañana mismo (p. 181)

Además de esta relación con el acontecer de la diégesis, también hay vínculos temáticos entre los dos niveles

narrativos, en la medida en que ambos versan sobre el amor.

La tercera metadiégesis de "Los dos corazones humanos" está separada de la segunda por sólo un párrafo de narración extradiegética. Tiene al principio la misma disposición tipográfica que las metadiégesis anteriores y, como es el caso de algunas de ellas, es el producto inmediato de la máquina de escribir de Pedro. Le dice a Beatrice, "no me interrumpas, por favor, Beatrice, estoy escribiendo" (p. 181) y ella obedece: "Beatrice lo besó al marcharse, y apenas logró captar el título que no le dijo nada" (p. 181). En seguida comienza la metadiégesis titulada "Las campanas de Santa Clotilde" (pp. 181-7).

Aunque el paso de la diégesis a la metadiégesis está bien descrito, la recuperación del texto marco se obtiene sólo mediante una elipsis. Se cuenta en seguida el desarrollo de la relación de Pedro y Beatrice, sin que haya ninguna mención en la diégesis del texto escrito por Pedro. Esto no implica, sin embargo, la ausencia de vínculos importantes entre los dos niveles narrativos. Hay una conexión temática evidente basada en el contenido de la metadiégesis. Se descibre un futuro hipotético y feliz, cuya posibilidad de realizarse desaparece cuando ocurre la ruptura definitiva de Pedro y Beatrice, narrada poco después de reanudarse la diégesis (pp. 191-2). Luego, en contraste con el contenido de las otras metadiégesis escritas, el de "Las campanas de Santa Clotilde" se relaciona más directamente al presente de la ficción. Por otra parte, el

estatuto de la metadiégesis como cuento escrito por Pedro y narrado en una voz heterodiegética no encubre su relación con la vida personal del protagonista de la novela. Antes de que comience el cuento se insinúa claramente que la historia del casamiento de Petrus con Beatrice tendrá la función de dar fin al triste recuerdo de la boda de Sophie: "en aquella escena, Petrus tenía que liquidar el problema de sus recuerdos más dolorosos, y el problema de sus recuerdos más dolorosos era nada menos que Sophie" (p. 181). Luego, para eliminar cualquier duda sobre la identidad de los personajes, Pedro confirma su origen cuando interviene en el cuento en su capacidad de autor. Explica que ha decidido usar el nombre de Beatrice en el borrador de su texto

> y luego cambiarlo en la versión final para que nadie sepa que se trata de mi esposa y para que luego la gente no me venga con la vaina esa de que si es autobiográfico (p. 182)

Sus observaciones tienen varios efectos: enfatizan la relación temática entre los dos niveles narrativos; confirman que la metadiégesis ha sido insertada en la diégesis en el momento en que Pedro lo escribe; y muestran el proceso de creación literaria empleada por Pedro, cuyas ficciones parecen ser versiones ligeramente disfrazadas de su propia vida. A excepción del epílogo, "Las campanas de Santa Clotilde" es la última de las metadiégesis que reviste la forma de un texto escrito por Pedro Balbuena. Además, a partir de ella hay cierta tendencia a asimilar las

narraciones eventualmente de segundo nivel, al primero.

La tercera parte de la novela incluye dos casos más que deben ser comentados desde el punto de vista de cambio de nivel narrativo. Sin embargo, ninguno es el producto de la actividad literaria de Pedro, y sólo en uno de ellos se produce un cambio de nivel inequívoco. El primero es la nota de Beatrice escita para explicarle a Pedro por qué lo abandonó (pp. 191-2). Desde el punto de vista de su extensión y disposición tipográfica--el uso de la sangría y las letras cursivas--se asemeja a la "carta mental" enviada a Sophie por Pedro en la segunda parte de la novela (p. 95). Sin embargo, la nota de Beatrice no es imaginada. Tiene existencia real en el mundo creado por la novela, hecho confirmado por las palabras que describen a Pedro "releyendo...las últimas frases del mensaje de Beatrice" (p. 191). Ellas facilitan el cambio de nivel y la integración de la nota a la diégesis, la que ocurre cuando Pedro la lee, no cuando Beatrice la escribe. Al final del texto insertado también aparecen algunas palabras que facilitan el paso de un nivel a otro: "Qué ridículo se te debe ver leyendo esto con los preservativos en la mano" (p. 192). Esta vez, sin embargo, se trata de un enunciado de segundo nivel empleado para comentar la acción de la diégesis.

El segundo de los casos mencionados no es un texto escrito por uno de los personajes, sino el producto de los recuerdos de Pedro. Después de perder a Beatrice, empieza a pensar en la historia de Sophie que le había contado diez

años antes. Pedro sigue bebiendo mientras recuerda, lo que podría explicar la confusión evidente en ciertos aspectos del texto. Su manera de contar, combinada con su condición física y mental, parece contribuir al desarrollo de una narración oral comparable con la que elaboró sobre sus aventuras en México hacia el final de la primera parte de la novela (pp. 70-85). Sin embargo, el estatuto de la voz narrativa no es tan claro en esta oportunidad.

En algunas circunstancias, el espacio en blanco antes de comenza la historia enmarcada bastaría para indicar un cambio de nivel narrativo. De ser así, las primeras palabras, "Eran florecillas blancas...(¿O eran amarillas? ¡Mierda!)" (p. 192), reproducidas en el texto sin comillas, pertenecerían a un hablante intradiegético identificable con Pedro, cuyo rol como narrador parece ser confirmado más adelante por el narrador extradiegético : "Beatrice tenía quince años y estaba enamorada y Pedro continuó hablando sin darse cuenta de que tenía los ojos verdes..." (p. 193-4). Sin embargo, pese a lo anterior, la situación no está muy clara. La ausencia de signos icónicos, como comillas, para identificar el discurso directo, también es una marca del discurso indirecto libre, y hay otros rasgos que hacen pensar en el mismo estilo. Al comienzo de la historia hay una observación sobre Beatrice que podría ser de Pedro o del narrador diegético: "Para Beatrice, Sophie había sido la hija del Papa" (p. 192). Más adelante se usa su nombre varias veces como apelativo, como si Pedro le contara la

historia. Pero la diferencia entre los usos de su nombre también podría ser una de las señales que marcan el paso en la narración extradiegética del discurso del narrador al discurso indirecto libre. El mismo problema se plantea a consecuencia de las referencias a Pedro en la tercera persona gramatical. Este uso no elimina la posibilidad de que el narrador sea Pedro, porque suele aludirse de esta manera, disfrazado bajo el nombre de Petrus, cuando cuenta las historias de su vida con Sophie. Pero el cambio de la primera a la tercera persona gramatical también es uno de los efectos producidos en la narración extradiegética al pasar del discurso directo al discurso indirecto libre. Sin examinar otros rasgos de la narración (por ejemplo, la reproducción de los discursos directos de Pedro y Beatrice como comentarios sobre la historia narrada y la representación de los de Sophie y Pedro/Petrus como parte de la historia misma) es evidente que se ha intentado borrar la identidad de la fuente de la enunciación de esta historia, la que difícilmente podría clasificarse exclusivamente de metadiégesis.

El último caso de un texto enmarcado aparece hacia el principio de "Sophie", cuarta parte de la novela, pero, pese al cambio de nivel que se produce, su estatuto de metadiégesis es cuestionable. Se trata de la respuesta a la carta que Pedro había escrito al doctor Chumpitaz. El empleo de letras cursivas y una sangría identifican el texto de la carta en su marco narrativo y la reacción negativa de Pedro

ante su contenido señala que ha sido insertada cuando él la lee: "Está bien cholo, dijo Pedro; no has entendido nada pero está bien de todas maneras" (p. 206). Sin embargo, el contenido diegético de la carta es escaso, razón por la cual parece legítimo no clasificarla plenamente de metadiégesis.

El proceso comenzado en la tercera parte de la novela, y que consiste en eliminar los cambios de nivel narrativo y de asimilar los cuentos de Pedro al contenido de la diégesis continúa en la cuarta parte. Uno de los ejemplos más evidentes es la versión de la vida de Pedro que éste cuenta cuando intenta impresionar a Pámela. Al sospechar la credulidad de ésta Pedro piensa, "me estás tirando soga, hijita, me estás tirando kilómetros de soga" (p. 249). Luego aparece el título "SOGA", en mayúsculas y después de un espacio en blanco, disposición tipográfica que hasta aquí ha servido para introducir las metadiégesis. Sin embargo, la conversación de Pedro y Pámela no se interrumpe. La integración de esta sección a la diégesis es completa, puesto que la voz narrativa no cambia. La historia contada bajo el rubro "SOGA", principalmente por medio del discurso directo de ambos personajes y el discurso indirecto libre de Pedro, es independiente de la acción principal, puesto que es un cuento inventado para impresionar a Pámela. No obstante, la intención de la ficción es exitosa, según se indica al final: "Pámela lo tocó. Lo bien que se vivía con un anzuelo" (p. 250).

Por la mayor parte, las historias elaboradas por Pedro en las tres primeras partes de la novela y que están incorporadas al texto como metadiégesis, son en general el producto de su mitomanía y su capacidad de inventar o recordar creativamente episodios asociados a su amistad con Sophie. En la cuarta parte, sin embargo, hay un cambio significativo. Pedro sigue inventando historias, pero éstas forman parte de la diégesis, lo que se explica porque la vida de Pedro en Italia no sólo abarca su re-encuentro con Sophie, sino también algunas costumbres muy extravagantes. Resulta que las historias como la que cuenta a Pámela son, en vez de meros ejercicios literarios, parte de su vida diaria. Así culmina en la cuarta parte de la novela el proceso de eliminar las metadiégesis ya iniciado al final de la tercera.

Pese a lo anterior, la novela tiene una metadiégesis más. Se trata del epílogo que aparece bajo el rubro, "(Un cuento de Pedro Balbuena)", colocado así, entre paréntesis en el texto. Sin embargo, tiene dos partes, sin que se explique si ambas deben integrarse al mismo cuento. En breve, las primeras siete páginas (pp. 267-76) están separadas de las dos finales por un espacio en blanco y constituyen un cuento que aparece bajo el título, "Qué bien se estaba con mamá en el baño, mentiroso" (p. 269). Como ya se ha mencionado, un título en mayúsculas y un espacio en blanco figuran entre las convenciones usadas en la novela para identificar los cuentos escritos por Pedro Balbuena. En

este caso, la voz autodiegética de Pedro cuenta el origen de su atracción por Sophie, que nace de la foto de una niña desconocida encontrada en una calle de Lima. En las últimas dos páginas del epílogo (pp. 276-7) se cuenta la continuación de la historia, ya que, diez años más tarde, Pedro ve en París a una mujer, que se llama Sophie y se parece a la niña de la foto. Sin embargo, aunque las dos partes constituyen un solo texto, puesto que la una continúa el contenido de la otra, hay un evidente cambio de voz narrativa al pasar de la primera a la segunda parte. El narrador de las dos últimas páginas es heterodiegético e identificable con el narrador extradiegético de la novela. Además, hay una evidente diferencia entre la pseudo-realidad de la segunda parte del epílogo y el estatuto de cuento de la primera.

La clasificación de cuento aplicada a la primera parte del epílogo está bien confirmada. Además del título ya mencionado, la establece el propio narrador cuando dice, "Pero ahora de puro impaciente me he puesto a escribir este mismo cuento que ayer Carlos me rompió a medio camino" (p. 275), y la refrenda el narrador de la segunda parte cuando alude a su carácter autobiográfico y la intención de Pedro Balbuena de llevárselo a Julio Ramón Ribeyro. Pero es precisamente su estatuto de cuento y su relación con la segunda parte del epílogo lo que crean dificultades para el lector. Pese a su carácter autobiográfico, el cuento es una ficción y, por tanto, poco confiable como antecedente tanto

del primer encuentro de Pedro con Sophie en París, como del acontecer desarrollado en la novela entera. Además, según la conclusión de la segunda parte del epílogo, el cuento fue destrozado por el mastín de Sophie. Siendo así, el lector se pregunta, quizás no tan inocentemente dado el carácter de la novela, cómo fue posible reproducirlo en el epílogo. Pero la culminación de este proceso es la duda que luego debe surgir sobre la fiabilidad de las dos últimas páginas del epílogo. La historia del primer encuentro de Pedro y Sophie en París sirve como punto de partida de muchos elementos de la novela y debe ser confiable porque es contada por el narrador básico. Sin embargo, es difícil fiarse de una historia cuyo antecedente es un cuento de existencia dudosa escrito por un autor mitómano. Con toda razón el lector comienza a pensar que la segunda parte del epílogo es una ficción creada sobre la base de otra ficción y concluye que los dos narradores, extra- e intradiegético, colaboran para engañarlo, de modo que nunca averiguará en cuál de los dos debe creer y qué versiones de la vida de Pedro Balbuena son las más fidedignas. Visto así, sin embargo, el epílogo parece confirmar la confusión creada deliberadamente a través de toda la novela por los cambios de niveles narrativos y la mitomanía del protagonista.

IV. "Mise en abyme"

La duplicación de una obra de arte en el interior de la misma produce efectos interesantes. *Las Meninas*, de Velázquez, y el *Retrato de Arnolfini con su esposa*, de Van Eyck, son en el dominio de la pintura ejemplos conocidos de obras que tienen un espejo y su reflejo como elementos de su composición. Como señala Lucien Dällenbach, en su comentario sobre la duplicación en la pintura, "le retour de l'oeuvre sur elle-même"[50] producido por la representación de un espejo revela su estructura formal. Este fenómeno ocurre a menudo en la literatura, con efectos semejantes. En las palabras de Todorov, "La capacité de l'énoncé de traiter de lui-même ouvre une voie vertigineuse."[51] Por un lado se trata de un juego que desequilibra las perspectivas normales, pero por otro produce una conciencia más aguda de los procesos de creación de la ilusión literaria. Dällenbach saca varios ejemplos de la literatura y, entre otras obras, menciona *Hamlet*, *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, *Inquisiciones*, de Borges y *Les Faux-monnayeurs*, de André Gide. Este último ejemplo[52] es un intento deliberado por demostrar los efectos de la repetición de la estructura y del contenido, creados por la inserción de un espejo en el interior de la obra. Fue Gide, precisamente, quien extendió la aplicación del término heráldico "mise en abyme" a la

---

[50] Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* (Paris: Seuil,1977), pp. 12, 45-51, 163-71, y 217-8.
[51] Tzvetan Todorov, *Littérature et signification* (Paris: Larousse,1967), p. 26.
[52] André Gide, *Les Faux-monnayeurs* (Paris: Gallimard,1925).

literatura. Al incorporar el proceso de producción de una novela al contenido de la novela misma, explotó el carácter de la "mise en abyme" como metáfora estructural, que podía atraer la atención del lector hacia una discusión sobre la naturaleza de la narración. Al mismo tiempo, exploró la posibilidad de crear un mundo que podía constituirse en su propio referente en vez de referir exclusivamente al mundo real.

Lucien Dällenbach define la "mise en abyme" como "toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient"[53] e identifica tres estructuras posibles: la reflexión 'simple', la reduplicación 'al infinito' y la 'paradójica'. La primera consiste en la creación de una versión reducida de la obra total o de un aspecto de ella, con una función explicativa o simbólica. Se diferencia de la segunda posibilidad porque produce sólo una repetición. La reduplicación al infinito, pues, reproduce el efecto de dos espejos paralelos, cuya reflexión repite sin fin las mismas imágenes en versiones cada vez más pequeñas. La tercera posibilidad, basada en la paradoja, es menos fácil de identificar y de definir. Se trata de la elaboración de una imagen opuesta o que contrasta con la original, comparable con el reflejo producido por un espejo deformante o con los efectos de algunos grabados de Escher, en los que se crean relaciones espaciales imposibles en el mundo real.

----
[53] Dällenbach, p. 18.

Jean Ricardou[54] enfatiza que "l'histoire dans l'histoire" es más que un juego de prestidigitación y más que un truco de perspectivismo, ya que Promueve la formulación de preguntas sobre la naturaleza del relato y su estructura, al mismo tiempo que fomenta una conciencia del proceso de creación literaria. De ello, surgen, entonces, varias preguntas sobre la relación entre el mundo real y el universo novelístico. Aunque el lector no se las plantee directamente, sufre un sentimiento de malestar y el deseo de comprender cómo funciona la novela. Ricardou también señala que los juegos de palabras tienen una función semejante.[55] En el mundo ilusorio creado por la novela, sólo las palabras tienen existencia real, lo que llama la atención sobre el uso del lenguaje como materia prima de la creación de la ilusión. Como regla general, cuando la novela es exitosa y la conocida "willing suspension of disbelief" funciona bien, este proceso se olvida fácilmente, pero es demasiado difícil olvidarlo cuando funciona mal. Sin embargo, en una novela reflexiva el proceso de elaboración de la ilusión es revelada deliberadamente, como parte de su estructura. El texto, al volverse claustrofóbicamente sobre sí mismo, produce efectos humorísticos o desconcertantes en un proceso que Michel Butor, citado por Dällenbach, describe como "réfléchissant le roman comme celui-ci réfléchit le réel."[56]

----

[54] Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris: Seuil,1967), p. 171.
[55] Ricardou, pp. 48-55.
[56] Dällenbach, p. 157.

El análisis de *Tantas veces Pedro* desarrollado en estas páginas confirma la legitimidad de explicar algunos aspectos de su estructura a partir de una consideración de su epílogo. En el capítulo sobre el tiempo narrativo se ha visto que el epílogo es una paralipsis que aclara algunos de los sucesos ya contados. Por otra parte, se ha mostado en el capítulo sobre los niveles narrativos que el epílogo también sirve para ilumunar la relación entre la diégesis y las metadiégesis. En el presente capítulo se confirma la importancia del epílogo como fuente para la interpretación de algunos aspectos de la novela puesto que será posible mostrar que es una versión reducida de algunos de sus elementos claves.

Como punto de partida, hay que señalar los paralelos de estructura y contenido entre la novela y el epílogo que remiten en parte a un contexto extratextual. En una reseña de la novela, Wolfgang Luchting comenta, "the author would probably deny this, but compare the details of Bryce's life with those of Pedro's and the conclusion becomes inevitable."[57] Sin embargo, el impacto de la novela como texto autobiográfico parece ser algo deliberadamente cultivado. Alfredo Bryce Echenique dedica la novela "A mi madre", situación reflejada en la vida de Pedro Balbuena, cuya dependencia de su madre es notoria. De hecho, la explotación de la relación entre madre e hijo produce un efecto de "mise en abyme" comparable con un juego de cajas

----

[57] *World Literature Today*, 52, No.4 (1978), p. 598.

chinas, que puede ser resumido así: un escritor (Alfredo Bryce Echenique), escribe una historia (*Tantas veces Pedro*), sobre un escritor (Pedro Balbuena), quien escribe una historia (el epílogo), sobre un escritor (Pedro en el epílogo), quien escribe una historia (el cuento narrado como parte del epílogo) y la producción literaria de cada uno de estos escritores se relaciona de alguna manera con su madre, ya sea a través de una dedicatoria (Bryce Echenique), la dependencia económica (Pedro Balbuena) o el contenido de un cuento (Pedro Balbuena, personaje del epílogo). Otro factor que contribuye a la ilusión de que Pedro Balbuena es un escritor real es la inclusión de un texto suyo entre los epígrafes al comienzo de la novela, como si, con Saint-John Perse, Ramón del Valle-Inclán y Pentadius, los otros autores citados, tuviera un nombre que también podría aparecer en el lomo de libros publicados en el mundo real.

La conclusión de Luchting es atribuible, en parte, a la repetición de imágenes que duplican la del autor y crean la ilusión de que el autor y el narrador de *Tantas veces Pedro* son la misma persona. Sin embargo, los dos no son idénticos. El narrador es "la figure que l'auteur littéraire s'attribue dans le texte même".[58] En "Le Pacte autobiographique",[59] Philippe Lejeune intenta definir lo autobiográfico. En gran medida, su definición se reduce a postular que lo

---

[58] Morten Nøjgaard, "La fonction du narrataire," in *Actes du Sixième Congrès des Romanistes Scandinaves*, ed. Lennart Carlson (Stockholm: Alqvist et Wiksell, 1977), p. 198.
[59] Phillipe Lejeune, "Le Pacte autobiographique", *Poétique*, 14 (1973), pp. 137-62.

autobiográfico es lo que se presenta como tal. Sugiere, además, que aunque los autores autobiográficos suelen deformar los episodios de su vida, los que inventan ficciones normalmente hacen todo lo posible para crear una ilusión de la realidad y a veces evocan una imagen bien delineada de su vida y su experiencia. Al prescindir del concepto del contenido autobiográfico de la ficción, Lejeune comenta:

> Aurait-on toutes les raisons du monde de penser que l'histoire est exactement la même, il n'en reste pas moins que le texte ainsi produit n'est pas autobiographie: celle-ci suppose d'abord une *identité assumé* au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement, une *ressemblance* produite au niveau de l'énoncé.[60]

Los datos extratextuales, por interesantes que sean, no tienen el mismo valor que la información proporcionada por el texto y no deben ser utilizados como sustituto.

Lo que queda demostrado hasta ahora es el empleo exitoso de la técnica de "mise en abyme" para presentar una serie de imágenes reducidas de la actividad literaria y, al mismo tiempo, borrar la distinción entre la ficción y la realidad. Se trata de dos conceptos ya implícitos en el título de la novela. "La pasión según San Pedro Balbuena, que fue Tantas veces Pedro, y nunca pudo negar a nadie", alude a la capacidad del personaje principal para inventar

----
[60] Lejeune, p. 146.

una versión distinta de su vida para cada situación en que se encuentra y sugiere la imposibilidad de establecer una visión unitaria de la realidad. Las relaciones existentes entre esas versiones múltiples están bien representadas por la conexión entre el epígrafe y el epílogo. Como versión reducida del epílogo, el epígrafe establece la misma relación con el epílogo que éste con la novela total.

El epígrafe es un capítulo completo de "The Lighthouse", tercera parte de *To the Lighthouse*, novela de Viginia Woolf:

> Macalister's boy took one of the fish and cut a square of its side to bait his hook with. The mutilated body (it was still alive) was thrown back into the sea.[61]

Estas líneas establecen una serie de paralelos implícitos con el epílogo. En su contexto original aparecen entre corchetes. Como el epílogo de *Tantas veces Pedro*, entonces, constituyen una sección separada o autónoma dentro de la obra a la cual pertenecen. Además, la separación que caracteriza la disposición de ambos textos simboliza bien el sentimiento de aislamiento y el dolor vivo de la juventud representados por el contenido tanto del epígrafe como del epílogo.

Ahora bien, el epígrafe está basado en la deformación del concepto de la pesca como un proceso en el que es tendido un cebo para atraer un pez. Pero la diferencia entre

[61] Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (New York: Harcourt, Brace and World, 1955), p. 268.

el cebo y el pez queda eliminada en el episodio contado en el epígrafe porque el uno ha sido cortado del otro. Puesto que el chico devuelve el pez al agua, es posible que pueda volver a pescar el mismo pez. Sin embargo, cuando el pez sea atrapado por segunda vez, será, en parte, víctima de sí mismo porque pez y cebo son de la misma substancia. El cebo y el pez, entonces, se reflejan; en otros términos, constituyen una forma de "mise en abyme". Según se verá a continuación, se trata de un resumen sucinto y metafórico de un proceso que también ocurre en el epílogo.

Mientras la diferencia entre el pez y el cebo se borra en el epígrafe, en el epílogo se confunde la distinción entre la ficción y la realidad. La primera indicación de este proceso ocurre en el título, mediante el uso de la palabra "mentiroso", el que pone en tela de juicio la fiabilidad tanto de la significación del título, como del cuento que introduce en la primera parte del epílogo. Después, las mentiras inventadas por Pedro, basadas en la foto y las historias de su asociación con Carole, contadas a su madre reemplazan la realidad. Además, el epílogo pretende ser una narración de la juventud de Pedro, pero el estatuto de cuento de la primera parte lo convierte en una ficción, la que no corresponde necesariamente a los sucesos verídicos de la vida del personaje. Esta situación se complica cuando se cuenta que diez años más tarde Pedro ve a Sophie en París. Este acontecimiento está narrado como si fuera un suceso real. Sin embargo, la reacción de Pedro está

determinada por las historias inventadas de su juventud. Aunque la realidad parece sustituir a la ficción al final, acto simbolizado quizás por la destrucción del cuento por el mastín de Sophie, es una realidad cuyo origen depende de una ficción. Así es que la imposibilidad de diferenciar entre el cebo y el pez en el epígrafe se refleja en el epílogo porque en éste no se puede diferenciar con certeza entre la ficción y la realidad.

El epílogo también explota algunas de las implicaciones adicionales sugeridas por la deformación de la pesca en el epílogo. La foto de la niña que Pedro describe en Lima corresponde al pez. Cuando ya no puede perpetuar la ficción creada en torno a ella, la echa a la basura, acto comparable con el del hijo de Macalister, quien devuelve al agua el pez que aún está vivo. A la luz de la segunda parte del epílogo, la observación de Pedro después de deshacerse de la foto es plenamente irónica:

> Yo me había ido a dejar la fotografía en el mismo lugar en que la encontré, pero después me dio pena pensar que por ahí podría pasar otro Pedro como yo y la tiré a la basura. (p. 275)

No sólo se crea la posibilidad de una repetición de Pedros al infinito, sino también la posibilidad de que el mismo Pedro Balbuena vuelva a encontrar la foto. Efectivamente, aunque el joven Pedro ya no la tiene, no pierde el recuerdo de su ficción adolescente, y cuando ve a Sophie en París la identifica como la muchacha de los sueños que ha intentado

olvidar. Así se realiza una de las posibilidades mencionadas, que también está implícita por el episodio del pez contado en el epígrafe: por medio de la foto Pedro encuentra a Sophie, como si el hijo de Macalister, con un cebo cortado de un pez, pudiera volver a pescar el mismo pez.

Como el epígrafe, el epílogo también tiene otros reflejos internos. Su contenido está basado en los encuentros con Sophie. El primero, realizado sólo a través de la foto, anticipa el segundo, que es un reflejo del primero. Luego, las ficciones inventadas por Pedro en torno a la foto producen efectos de "mise en abyme" porque imitan el proceso de creación del cuento del cual forman parte. Este proceso de duplicación revela bien cómo Pedro intenta constantemente inventar historias que cuenten su realidad y después tallar su realidad para que corresponda a sus ficciones, con el resultado de que la realidad y la ficción acaban reflejándose.

Los reflejos en el interior del epílogo y del epígrafe en el epílogo son representativos de otros reflejos obtenidos en otro nivel: en el interior de la novela y entre el epílogo y la novela. El contenido del epílogo es una representación microcósmica de la novela: el cuento de Pedro Balbuena (pp. 269-76), basada en algunas ensoñaciones de adolescencia, refleja las tres primeras partes de la novela en las que Pedro sueña con Sophie; las dos últimas páginas del epílogo (pp. 276-7) reflejan la cuarta parte de la

novela, cuando Sophie figura directamente en la vida de Pedro. A la luz de esta forma de reflexión, sin embargo, también hay que decir que la relación entre el epílogo y la novela es algo ambigua, análoga a la que media entre el cebo y el pez ya comentada. Por una parte, las experiencias narradas en el epílogo son los antecedentes de las que se narran en la novela. Por otra, como epílogo, son algo separado de ella y, como ya se ha mencionado, la reflejan en una forma microcósmica. Finalmente, es necesario recordar que dos de los elementos más destacados del epílogo son la ambición literaria de Pedro Balbuena, reflejada en el cuento que escribe sobre su adolescencia, y su capacidad de convertir su vida en ficción. Estas son precisamente dos de las características más importantes de la novela. Las aspiraciones literarias de Pedro Balbuena, como se verá a continuación, reflejan el proceso de creación de *Tantas veces Pedro* y borran continuamente las distinciones entre la ficción y la realidad.

Desde el punto de vista del número de referencias a la actividad literaria, la primera parte de la novela es la más reflexiva. Esto se debe, quizás, a su posición inicial y a la necesidad de establecer la identidad y las obsesiones del personaje. Así, Pedro explica su percepción de su vida hacia el principio de la primera parte:

> Durante los últimos años he sido un personaje. El personaje de una historia maravillosa que nunca recuperaré y que tal vez nunca lograré escribir

> porque de pronto fui expulsado de ella, de mi propia historia. (p. 21)

Espera escribir una obra de ficción basada en su vida extravagante. Aunque le interesa escribir nuevas versiones de los episodios de su vida para escapar del recuerdo doloroso de su pasado, la creación literaria también es, de por sí, un fin esencial, que le permite justificar sus pretensiones de escritor. Pero, a partir del comienzo de la novela, su ambición está asociada con el fracaso, como cuando, en la primera página, el agente de la aduana revisa su pasaporte mientras Pedro piensa, "Lo de escritor era ya casi una vergüenza pública" ya que "continuaba tan inédito, y tan sin algo inédito siquiera" (p. 13).

El personaje mitómano, entonces, es un modelo reducido del narrador de *Tantas veces Pedro* porque también cuenta historias sobre la vida de Pedro Balbuena. La diferencia más importante entre ellos, sin embargo, es el fracaso del personaje en comparación con el éxito real del narrador de *Tantas veces Pedro*, confirmado por la publicación de esa novela. Entre ellos, entonces, media una relación basada en un reflejo paradójico, ya que Pedro Balbuena no ha logrado publicar nada. Sin embargo, publicado o no, prevalece su insistencia sobre la producción literaria, y el lector pronto se da cuenta de que entre sus manos tiene un libro que comenta las dificultades de escribir novelas. Más adelante, a medida que Pedro sigue insistiendo en su profesión de escritor y sigue inventando ficciones basadas

en su vida, el encanto inicial de este efecto de "mise en abyme" acaba por convertirse en tema obsesivo.

Las metadiégesis, ya descritas en el capítulo sobre los niveles narrativos, indican que Pedro sigue "redactando su vida con el mismo talento que lo había vivido tiempo atrás" (p. 26). La producción literaria contenida en la novela refleja, entonces, la producción de la novela misma, así que el personaje escritor refleja al escritor real. Este paralelo está sugerido también por la identidad atribuida al protagonista de la novela. Pedro Balbuena es "por más señas peruano y escritor" (p. 36) y tiene, por tanto, la misma nacionalidad y profesión que el autor real, Alfredo Bryce Echenique.

La tendencia, ya observada en el epílogo, a borrar la distinción entre la realidad y la ficción es, pues, un elemento importante de la novela y se manifiesta en varias oportunidades en la primera parte. Virginia recuerda, por ejemplo, cuando Pedro "narraba las más increíbles historias ante un grupo de muchachos" (p. 45), lo que muestra cómo la fructífera imaginación del personaje principal convierte su vida en ficción, en versiones tanto orales como escritas. En otra oportunidad, a través del estilo indirecto libre del narrador básico, Pedro expresa la opinión de que una escena con Sophie imaginada por él "había sido digna de una novela" (p. 62), y en la misma página se emplea el mismo estilo para comentar que una escena con Virginia, también imaginada, "fue más o menos digna de una novela." En ambos casos se

enfatiza el rol de Pedro como narrador quien ve su propia vida como si fuese una ficción. Desde el punto de vista de los efectos de "mise en abyme", el hecho de que algo dentro de una novela sea digno de una novela constituye un reflejo simple. Hace que el lector, quien se ha dejado llevar por la ilusión creada por el texto que tiene entre sus manos, se detenga un momento y se dé cuenta de que está leyendo una novela.

Para Pedro, pues, la realidad y la ficción son intercambiables. Su actitud está bien documentada por una observación pronunciada por Pedro cuando se dispone a contar a Sophie, en su propia imaginación, la historia de sus aventuras en México:

> Ya ves, otra historia que no ha terminado, otro libro imposible porque no se acaba en la vida, porque puedo abrirlo y cerrar cuando quiero, y porque no se termina ni siquiera cuando lo vuelvo a cerrar. (p. 71)

Pese a su condición de borracho, el comentario refleja en microcosmo y con precisión cómo Pedro confunde la historia de su vida con las versiones que cuenta de ella.

En comparación con la primera parte de la novela, la segunda, "Dios es turco", contiene poca materia autoreflexiva que verse específicamente sobre la creación literaria. "Relaciones extrañas con los perros boxers" (pp. 117-20), como las otras metadiégesis, es una evidente indicación del rol del personaje principal como escritor,

puesto que es un texto escrito por él. Cuando se indica más adelante que Pedro "pensó en el texto que había escrito días antes" (p. 121), su recuerdo constituye una imagen microcósmica de la metadiégesis. Revela también que la conciencia de ser escritor, o mejor dicho, de querer serlo, sigue obsesionando a Pedro, porque piensa enviar una copia de su cuento a su madre "para que viera que al menos escribía algo" (p. 121).

La poca actividad literaria de Pedro en la segunda parte de la novela coincide con su vida con Claudine y una temporada vivida más tranquilamente, sin la necesidad de recurrir excesivamente a la invención. De ello se desprende que la frecuencia de los elementos reflexivos de la novela depende en parte de la historia.

En la tercera parte de la novela aumentan las referencias a las actividades literarias de Pedro. Se multiplican, entonces, los casos de "mise en abyme" que remiten al acto de escribir, así como los casos de creación por el protagonista de una ficción basada en su vida. Como en la primera parte, su fracaso literario es mencionado repetidas veces, como cuando se describe a Pedro "abandonando nuevamente su vida de escritor ante una cuartilla en blanco" (p. 152), o cuando Beatrice recuerda que estaba "escribiendo una novela imposible" (p. 153). No obstante, Pedro mantiene su percepción de sí mismo como autor. Explica que "mentalmente estoy escribiendo todo el tiempo" (p. 154) y, cuando quiere despedir a la joven

Beatrice, las palabras "estoy escribiendo" sirven como pretexto constante en una época de su vida durante la cual hace todo menos escribir.

Además de estas referencias a la identidad de Pedro Balbuena como escritor, hay otras que aluden específicamente a la composición de una novela. En el metarrelato "Las campanas de Santa Clotilde" se refiere a Beatrice, quien escucha a Pedro "trabajar horas diarias en su novela" (p. 183). Al final del relato, sin embargo, hay una observación de Pedro sobre el texto que acaba de escribir, que sitúa su trabajo literario en un contexto un poco más realista. Musita que su texto "resulta incomprensible porque se habla ya de la novela *Sophie y las campanas del olvido* y esa novela está muy lejos de acabarse" (p. 187). El efecto producido por su comentario, sin embargo, es el del "blason dans le blason",[62] o sea de imágenes reflejadas las unas al interior de las otras. Es decir que, en la novela que el lector tiene entre sus manos, figura un personaje que escribe una ficción en la que se menciona, como si ya estuviese escrita, otra novela que él se ha esforzado en escribir.

En la cuarta parte de la novela hay menos alusiones destinadas a reflejar el acto de escribir, quizás porque Pedro cuenta oralmente en vez de por escrito las historias que sigue inventando. Pero no dejan de aparecer referencias al papel de escritor que éste intenta desempeñar. Por

----

[62] Gide, citado en Dällenbach, p. 31.

ejemplo, piensa volver a Lima "para convertirse en uno de esos escritores que empiezan a escribir más vale tarde que nunca" (p. 213). Sigue hablando de su profesión de escritor, como cuando menciona a Sophie "la novela de que te hablé" (p. 256) y le explica que se trata de "aquélla que quise escribir sobre nosotros" (p. 256). En resumen, parece que Pedro admite su fracaso literario, pero sin perder esperanza para el futuro.

No obstante su fracaso, las alusiones a las aspiraciones literarias de Pedro sirven, como en las otras partes de la novela, como un espejo situado en el interior de la obra. En un momento habla de sus intenciones "no bien llegue al Perú escribiré un relato titulado *Los dos corazones humanos*" (p. 214). Como efecto de "mise en abyme" su observación produce un reflejo asimétrico basado en el hecho de que el título de la tercera parte de *Tantas veces Pedro* es "Los dos corazones humanos". Así el lector tiene la impresión de que Pedro alude al mismo texto. Es evidente que la identidad de la voz narrativa y el contenido de la tercera parte no permiten esta conclusión, pero la falsa simetría creada por la alusión de Pedro da la impresión de un movimiento cíclico y vertiginoso, como si una parte de la novela fuera generada por otra, juego que se aproxima a la paradoja del cebo y el pez del epígrafe.

La imaginación fructífera de Pedro sigue elaborando historias inverosímiles de su vida en la cuarta parte. El nombre Petrus, ya aparecido en algunas de las metadiégesis,

se emplea ahora en la diégesis, cuando Pedro se proclama Petrus Primero (p. 212). No es la primera vez que el nombre ocurre en la diégesis. En la tercera parte de la novela se reproduce el siguiente discurso de Sophie como parte de la historia contada por Pedro a Beatrice sobre su primer encuentro con la "hija del Papa": "*Tu non sei* Pedro...*Tu sei Petrus...Io preferisco chiamarti Petrus...*" (p. 196). La afirmación de Sophie aclara la significación del nombre usado en las metadiégesis de la novela, pese a la imposibilidad de averiguar si la explicación es fidedigna o sólo una ficción más. Sin embargo, el empleo de este nombre en la cuarta parte señala el abandono completo de la distinción entre el personaje de la metadiégesis y el de la diégesis. Con ello se indica, como ya se ha mencionado en otros contextos, que la distinción entre las ficciones inventadas por Pedro y su vida real tiende a desaparecer por completo en la última parte de la novela. Es por eso, quizás, que la cuarta parte de *Tantas veces Pedro* tiene menos referencias a la producción literaria de Pedro Balbuena y no contiene ningún ejemplo de su trabajo. Para él, la ficción y la realidad parecen haberse fundido. Los efectos de "mise en abyme" creados antes por medio de la relación especular entre la diégesis y la metadiégesis ahora no son posibles porque se ha eliminado el recurso de la distinción estructural entre estos niveles narrativos. En resumen, Pedro ha dejado de escribir historias y ahora las cuenta como parte de una vida diaria extravagante.

Aunque el reflejo del acto de escribir es uno de los aspectos más notables de la técnica de "mise en abyme" empleada en *Tantas veces Pedro*, también ocurren otros efectos especulares. Jean Ricardou, por ejemplo, incluye los juegos de palabras entre los efectos de "mise en abyme", porque cree que son una manera de reflejar el funcionamiento del código de comunicación. Señala que las semejanzas fonéticas entre las palabras pueden matizar su sentido.[63] Por otra parte, Roland Barthes alude a un fenómeno semejante cuando indica que las palabras a veces llevan consigo una significación ya adquirida en contextos anteriores cuando vuelven a emplearse en el mismo texto:

> le langage n'est jamais innocent: les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles.[64]

Ricardou menciona también la posibilidad de emplear alegorías y metáforas en una novela para reflejar uno de sus episodios o la novela entera. Dice que hay que leer atentamente para captar todos los efectos de multiplicación y simetría.[65] Tiende, entonces, hacia la opinion de que todo puede ser autoreferencial en la nueva novela si el lector presta suficiente atención. Por otra parte, Lucien Dällenbach, que escribe diez años más tarde, toma una posición opuesta. Subraya el peligro quepresentan lecturas demasiado alegóricas, que, según él, imponen cierta manera

----

[63] Ricardou, pp. 52-3.
[64] Roland Barthes, *Le Degré zeró de l'écriture* (Paris: Seuil, 1953), p. 27.
[65] Ricardou, p. 20.

de leer excesivamente rígida.[66] Acepta algunas de las definiciones sugeridas por Ricardou, pero limita la frecuencia de la "mise en abyme" al insistir en la relación formal que debe haber entre los elementos que se reflejan. Puede tratarse de una constelación de personajes semejantes que aparece tanto en el relato enmarcado como en el relato marco, de la narración de una situación paralela o de una "reprise textuelle d'une ou de plusieurs expressions symptomatiques du récit premier à l'interieur du segment réflexif".[67] Señala que el reflejo puede producirse a través de un texto hablado o escrito por uno de los personajes y que no es necesario que constituya una metadiégesis. Los recuerdos y los sueños, por ejemplo, narrados antes o después del episodio que reflejan, son una manera de crear una versión reducida de sucesos ya vividos por los personajes de la novela.

En la segunda parte de este capítulo, entonces, se examinarán los reflejos del código de comunicación, o juegos de palabras, así como las reflexiones del contenido que no tienen que ver directamente con la producción de un texto y el acto de escribir. Puesto que la función del epílogo como modelo reducido de la novela ya ha sido comentada en la primera mitad de este capítulo, las próximas páginas se ocuparán de los ejemplos de reflejos del contenido y de algunos juegos de palabra que ocurren en las cuatro partes de la novela.

----

[66] Dällenbach, p. 70.
[67] Dällenbach, p. 65.

Ya se ha indicado cómo el proceso de producción de la novela está reflejada en "Yankee, come home". Como reflejo del otro extremo del proceso, la primera parte de la novela tiene algunas situaciones que aluden a la lectura. La más desarrollada se produce cuando Pedro revisa las cartas de Virginia. En una de ellas lee que ésta lo extrañó "mientras leía *Los de abajo* de Mariano Azuela" (p. 57). Ahora bien, el efecto de "mise en abyme" producido aquí empieza con el lector real, quien lee las cartas de Virginia a través de la lectura de las mismas emprendida por Pedro. Luego el dato, mencionado por Virginia en una de sus cartas, de que ella también ha estado leyendo, añade otro nivel. Aparece, pues, una serie de imágenes de la lectura, cada una de ellas más pequeña que la anterior e insertada en la que la precede, de modo que el énfasis recae tanto sobre el acto de lectura como sobre el contenido de lo leído.

Otros casos de "mise en abyme" contenido en la primera parte no tienen nada que ver con la lectura. Uno de ellos es un doble reflejo, que incorpora el acto de contar. Surge cuando Pedro cita sus propias palabras para repetirle a una Sophie imaginada las historias que, según él, había contado antes a Virginia. Esta situación, ya de por sí una "mise en abyme" creada por la inserción de un acto de contar dentro de otro, se complica más porque la narración de Pedro está basada en algunas "historias de enmochillados" entre las cuales figura la de "Virginiota", quien se parece a la Virginia ex-compañera de Pedro. La duplicación del acto de

contar se yuxtapone, pues, a una duplicación de personajes: Pedro cuenta una historia sobre Virginia en la cual aparece otra historia sobre otra Virginia (pp. 83-5).

Los sueños y los recuerdos, como ya se ha señalado, son una manera importante de presentar reflejos parciales o reducidos de la historia. Hay varios ejemplos del fenómeno en la primera parte. En un caso, Pedro se despierta y "recuerda que ha soñado. Estaban nuevamente en el aeropuerto Charles de Gaulle" (p. 32). Su sueño es una imagen deformada, cuyo elemento esencial es la repetición en tamaño reducido de un episodio que ocurre al principio de la novela. En otra ocasión más compleja, Pedro se despierta y no puede recordar los sucesos de la noche anterior. Procede cautelosamente a averiguarlos porque le es necesario "saber qué y cuánto le había contado a Virginia" (pp. 41-2). En este caso la repetición de los sucesos es ilusoria en términos del texto porque no han sido contados antes y el efecto de reflejo que se produce al aludirlos es comparable con el de los Reyes en *Las Meninas*, de Velázquez: dominan la situación pero están presentes en ella sólo a través de un reflejo vago y oscuro.

La costumbre de Pedro de comentar los problemas de su vida con el perro de bronce, Malatesta, produce una serie de efectos especulares. En la fiesta en Berkeley, donde conoce a Virginia, Pedro conversa con Malatesta sobre su idea de empezar una vida nueva. Dice que espera "crear un poquito de distancia y de tiempo" (p. 35) de su vida anterior y

pregunta a Malatesta sobre los efectos de su decisión. La respuesta atribuida al perro de bronce es que en aquellas circunstancias, "Pasa que uno empieza a hablar con los perros." La ironía de esta observación, así como el juego de palabras de Pedro al decir, "Perro mundo", está basada en la condición de su interlocutor como perro de bronce, porque las consecuencias señaladas por él son precisamente las que se están realizando en aquel momento. En otros contextos, también se juega con el nombre del perro. Cuando Pedro habla a solas con él lo llama Malatesta, nombre usado también para designar el perro de Sophie. Le sirve como una especie de 'alter ego', que es como prefiere llamarlo en público. Es decir, que el 'alter ego' de Pedro es Alter Ego. Para Virginia, sin embargo, Alter Ego es "como cinco kilos de bronce" (p. 32). Ella reduce la estatua a su valor comercial, lo que enfatiza para el lector el hecho que Pedro suele conversar con una estatua.

La estructura de la segunda parte, con su cronología más lineal y pocos cambios de nivel narrativo, no se presta tanto a la creación de reflejos internos. Sin embargo, tiene algunos juegos onomásticos. La semejanza fonética de los nombres de los personajes, Claude, Claudine y Céline, sugiere que son intercambiables y coincide con su comportamiento en la historia. Corresponde a una tendencia de la nueva novela a deshumanizar a los personajes[68] y a presentarlos como una serie de figuras semejantes en vez de

---

[68] Ver, por ejemplo, el análisis de *La Jalousie*, Dällenbach, p. 167.

como individuos. Otro juego onomástico ocurre en el título de la segunda parte, "Dios es turco". La explicación de estas palabras enigmáticas sólo se revela hacia el final de esta parte, cuando Dios resulta ser el nombre que Pedro y Claudine le dan a un obrero turco perdido a quien encuentran en Dreux. Es un nombre que permite locuciones como: "el huevón de Dios se pidió otro chocolate caliente" (p. 139) y "¿Dios dónde está?" (p. 141).

En la tercera parte, como en la primera, hay algunos casos de reflexión de la lectura de la novela. La "Leyenda del Sabio Tho" (pp. 179-81), por ejemplo, está insertada en la novela cuando Beatrice la lee. Como en la primera parte, cuando el lector real lee las mismas cartas leídas por Pedro, aquí también encuentra un reflejo reducido de su actividad, representada en esta oportunidad por la acción de Beatrice.

Todas las metadiégesis de *Tantas veces Pedro* reflejan el proceso de generación de la diégesis, porque son ejemplos de la producción literaria insertados en el primer nivel. En términos de su contenido, dos de las metadiégesis de la tercera parte, "Tiempo antes, tiempo después, todo el tiempo" (pp. 166-8) y "Las campanas de Santa Clotilde" (pp. 182-7) son reflejos paradójicos de la vida de Pedro, porque el personaje representado en ellas tiene un éxito jamás alcanzado por Pedro. Sin embargo, la relación del contenido de la "Leyenda del Sabio Tho" (pp. 179-81), con el relato principal es temática, puesto que el cuento versa sobre un

amor joven y fuerte del tipo que Pedro siempre quiso, pero nunca pudo sentir. Como una especie de parábola, es posible clasificar la leyenda como un reflejo de un aspecto del contenido de la novela.

En "Las campanas de Santa Clotilde", Pedro exagera todos los datos cuando escribe de sí mismo y de la hija de su hipotético matrimonio con Beatrice: "Petrus era un escritor peruano que llegó un día a dar una charla sobre el Perú en la universidad en que estudiaba su madre y fue amor a primera vista" (p. 186). Además de tener un contenido que es un reflejo reducido y paradójico de algunos aspectos de la diégesis, la metadiégesis contiene varios juegos onomásticos. Pedro se transforma en Petrus. Beatrice se identifica con el mismo nombre que tiene en la diégesis, pese a que, como ya se ha mencionado, el autor de la metadiégesis piensa disfrazarla mejor en una versión definitiva de su cuento. Finalmente, la hija del matrimonio entre Petrus y Beatrice se llama Beatriz, lo que constituye un efecto de duplicación por su semejanza con el nombre de su supuesta madre.

En la tercera parte de la novela, algunos de los efectos de "mise en abyme" creados por la reflexión del contenido en la tercera parte de la novela están basadas en la narración de recuerdos. Se repite, por ejemplo, la misma técnica, antes empleada en la primera parte, de contar un recuerdo sin que se hayan narrado los sucesos que constituyen el origen del recuerdo. Así ocurre cuando le

toca al doctor Chumpitaz contar a Pedro los sucesos no recordados de la noche de la primera fiesta de Beatrice (pp. 163-4). Como al principio de la novela, cuando Pedro tampoco recordaba todas las circuntancias de su encuentro con Virginia, la narración de las mismas constituye un reflejo oblicuo. En otra oportunidad el reflejo del contenido se reduce a una sola frase en la que se alude a los procesos mentales de Pedro: "Recordaba recuerdos que se mezclaban, recuerdos enredados entre recuerdos..." (p. 162). La alusión sugiere la creación de una red complicada de imágenes reflejadas, que se limita en esta oportunidad a señalar cierta propensión característica de la actividad de Pedro sin que ésta se ejemplifique en detalle. Sin embargo, hacia el final de la tercera parte de la novela hay un caso que documenta bien el proceso de mezclar un episodio con otro y de crear una situación en la que se refleja toda una serie de incidentes. Se trata de las circunstancias que culminan en la decisión de Beatrice de abandonar a Pedro. Cuando Beatrice llega al departamento de éste encuentra a Claudine, quien lo está limpiando, según la costumbre que ha adoptado (p. 189). Puesto que Claudine siempre ha tomado al pie de la letra las historias de Pedro, supone que la dama elegante que acaba de llegar es Sophie. Así, Beatrice se entera, por la equivocación de Claudine, de que Pedro todavía está enamorado de Sophie y decide marcharse. Bajo esta confusión, la pérdida de Beatrice llega a ser un reflejo de la historia de la pérdida de Sophie. De esta manera, las historias que

Pedro cuenta a todos, y que hasta este punto no han sido más que un reflejo microcósmico de su vida, comienzan a afectar la acción principal y Pedro se queda solo de nuevo.

Finalmente, hay un caso más de reflexión del contenido en la cuarta parte de la novela que merece ser mencionado. Se produce cuando Pedro, después de admitir que ha estado buscando a Sophie de bar en bar, cuenta "una historia que sucedió en Lima" (pp. 233 y 235), que es un paralelo de su propia situación. En primer lugar, la narración del cuento ya es un acto que refleja la narración de la novela; pero la historia del limeño que va de bar en bar buscando al asesino de su hermano reproduce la conducta de Pedro. La conclusión del cuento, "su rival ya debe estar muerto o sabe Dios qué, y él continúa de barra en barra" (p. 236), presenta una imagen, de tamaño reducido, del Pedro que sigue buscando a Sophie, sin recordar el motivo de la búsqueda. Pedro, de manera análoga al pobre tipo, "en el camino se le olvidó lo que realmente buscaba" (p. 236), se pierde. El efecto de "mise en abyme" sintetiza y confirma lo que le pasa al protagonista de la novela.

En general, los casos de "mise en abyme" en la cuarta parte son comparables con los de las tres anteriores. Incluyen, además de los casos ya mencionados, varios juegos onomásticos, cuyos matices de sentido recaen sobre la función del lenguaje como medio de comunicación. Por ejemplo, cuando Pedro da una vuelta por el convento con el cura, se desarrolla un chiste basado en un juego sobre el

nombre de la ciudad de Asís. El episodio muestra los problemas de comunicación entre el italiano y el peruano. Cuando ambos miran el paisaje, la exclamación del cura, "¡Asís!" produce la siguiente reacción de Pedro, "se ven asís de chiquito -dijo Pedro, haciéndole con los dedos *asís* de chiquitito" (p. 219). Sin embargo, sólo Pedro y el lector participan en el juego, que no ha sido comprendido por el cura. Más adelante, en el episodio con Pámela, la canadiense, Pedro juega con el sonido del nombre de la muchacha, produciendo el efecto rítmico de "una habitación tan pan, Pámela pan" (p. 251) y luego comenta, "yo soy de los que gustan llamar al pan pan y al vino vino" (p. 251). Estos casos indican la subordinación del contenido semántico de las palabras a la fonética, que culmina con la pérdida del sentido en favor de un juego superficial. Uno de los efectos del juego es de enfatizar el código de comunicación y de recordar al lector que depende de una ilusión referencial.

Para el lector de *Tantas veces Pedro*, entonces, los juegos basados en la lengua, los reflejos de la historia y la misma lectura contribuyen a crear los efectos estructurales vertiginosos. Como se muestra en este capítulo, la novela se repite interiormente de diversas formas, que, al combinarse, producen efectos destinados a revelar el funcionamiento de la ilusión novelística.

Conclusión

Este trabajo, sugerido inicialmente por el carácter fragmentario de *Tantas veces Pedro*, ha tenido dos objetivos principales. Además de describir algunas de las estructuras más destacadas y explicar su función en relación con la fragmentación del texto, ha querido también evaluar su contribución a la significación comunicada por la historia y su influencia en la recepción de la obra por el lector. Con estos fines, se ha dedicado esta tesis al estudio de tres aspectos de la novela: el tiempo narrativo (analizado en tres partes, correspondientes respectivamente al orden, la duración y la frecuencia), los niveles narrativos y los efectos de "mise en abyme".

La organización de los acontecimientos de la historia en un orden que no corresponde a su cronología es uno de los factores que más contribuye a la fragmentación estructural de la novela. El uso frecuente de la analepsis, confirmado en el análisis del orden narrativo, es una manera de mantener el interés del lector y de obligarlo a hacer un esfuerzo más que normal para solucionar los problemas planteados por una cronología desordenada. Esto implica que debe participar activamente en el texto y enfrentar una de las características asociadas con el protagonista de *Tantas veces Pedro*. Puesto que la capacidad de Pedro Balbuena para evocar el pasado es ilimitada, la narración retrospectiva se introduce a menudo en relación con su tendencia a recordarlo constantemente, ya sea a través de su trabajo literario, sus

pensamientos, o sus conversaciones con otros personajes. Las consecuencias de su preocupación no sólo afectan su conducta, sino que repercuten en la estructura de la narración de su vida. Como regla general, ésta avanza espasmódicamente para que se puedan insertar los episodios del pasado en la narración del presente de la ficción, como si se buscara representar en la estructura el deseo del protagonista de huir de su realidad en vez de enfrentarse a ella.

El examen de la duración narrativa revela que la elipsis contribuye también a la fragmentación de *Tantas veces Pedro*. Como mecanismo usado para omitir lo innecesario o abrir lagunas en la historia, se emplea a menudo al pasar de la narración de un episodio a otro, ya sea en el presente o en el pasado de la ficción. Es, por ende, un aspecto importante, tanto del orden como de la duración. Como mecanismo asociado a la duración, hace que el tiempo de la historia se adelante rápidamente sin que haya lapso alguno en el tiempo del discurso. En *Tantas veces Pedro* las elipsis fragmentan la narración en cortos segmentos e involucran nuevamente al lector, obligándolo a formar los vínculos entre los segmentos para mantener la continuedad del texto. Esta manera de explotar la elipsis también es una marca de la modernidad del estilo de la novela e implica la disminución relativa del resumen, que se empleaba tradicionalmente para conectar los episodios de la historia. De hecho, el análisis de la duración de *Tantas veces Pedro*

revela que la importancia del resumen también disminuye por cierta tendencia a subordinarlo a la escena. Esto ocurre como consecuencia de favorecer la reproducción de los discursos de los personajes y, en especial, de recurrir a mecanismos que permiten a los personajes resumir el pasado. Desde el punto de vista del tiempo de la historia, esta práctica produce la duración de una escena, no la de un resumen, y es otra marca del estilo moderno de la novela. Como un resultado general de esta explotación de la elipsis y la escena, se depura la narración de lo inesencial y se centra la atención del lector en los momentos más importantes de la vida del protagonista, es decir, las crisis y sus antecedentes.

La narración de la vida de Pedro Balbuena está basada principalmente en la descripción de acontecimientos singulares. Sin embargo, el análisis de la frecuencia narrativa, presentado en la tercera sección del primer capítulo, muestra que los efectos de repetición posibles en el discurso tienen una función importante en la novela. La frecuencia iterativa es usada en las cuatro partes de la novela y el epílogo para describir las costumbres del protagonista, sobre todo las que adopta en relación con las mujeres de quienes se enamora en las tres primeras partes. El estilo corresponde, hasta cierto punto, a la necesidad sentida por Pedro de establecer una vida rutinaria y normal. Por otra parte, el empleo de la frecuencia múltiple singular confirma el carácter de Pedro como persona obsesiva. Se usa,

entonces, en la cuarta parte de la novela para describir su campaña de liquidación de los "siete caballitos salvajes". Pero la frecuencia múltiple singular también es una característica de las cuatro partes, en las que se repiten ciertos elementos más o menos constantes, de modo que se confirma que, desde el punto de vista de Pedro, su vida con Virginia, Claudine y Beatrice es, en realidad, una sola experiencia repetida, que pretende recrear su experiencia con Sophie.

Al pasar al estudio de los niveles narrativos en *Tantas veces Pedro*, se describió la relación entre las metadiégesis y la diégesis. Es evidente que la presencia de tantos metarrelatos fragmenta el texto significativamente, aunque más no sea porque implica que la narración pasa a menudo de un narrador a otro. Sin embargo, la fragmentación no se debe exclusivamente al mero hecho de que haya un cambio de narrador. En realidad, las metadiégesis están bien integradas en su marco narrativo y resultan, por la mayor parte, como un acto de narración que ocurre en un lapso del tiempo de la historia principal. La fragmentación se debe sobre todo a la diferencia de contenido entre los dos niveles de narración. En general, las metadiégesis son narraciones de Pedro Balbuena y la relación de su contenido con la diégesis es problemática. Aunque Pedro sabe contar historias de su vida, es mitómano y alcohólico y, por tanto, poco confiable como narrador. Sus narraciones fragmentan la historia de su vida, entonces, porque son difíciles de

reconciliar con cualquier versión fidedigna. No obstante, esta característica es un indicio importante para el lector, quien ve los relatos del protagonista como evidencia de su mitomanía y sus pretensiones de escritor. En *Tantas veces Pedro*, entonces, los cambios de nivel narrativo constituyen un elemento estructural que contribuye directamente a la descripción de la personalidad del personaje principal. Paradójicamente, esta conclusión es sugerida por la cuarta parte de la novela mediante la ausencia de metadiégesis atribuidas a Pedro Balbuena. Esta novedad, ya preparada por el carácter de las últimas historias contadas por él al final de la tercera parte, es la consecuencia de la vida del protagonista en Italia. Su vida en Perusa es tan extravagante como cualquier de sus cuentos y parece confirmar lo que el lector ya sospechaba, es decir, que Pedro apenas sabe distinguir entre su mundo real y el de sus ficciones.

El análisis de los niveles narrativos también es relevante para el estudio de las estructuras de "mise en abyme" emprendido en el tercer capítulo. Como ya se ha mencionado, la "mise en abyme" alude a la duplicación en el interior de la obra de partes de su contenido o del proceso de su producción. La mayoría de las metadiégesis de *Tantas veces Pedro* cumplen con ambos propósitos. Como historias dedicadas a la narración de episodios de la vida de Pedro Balbuena son un reflejo del contenido del contexto en el cual están insertadas, es decir, una novela sobre la vida de

Pedro Balbuena. Al mismo tiempo, son actos de creación literaria que imitan el proceso de producción de su contexto porque su escritura figura como parte de la historia principal de la novela que las contiene. Pero los efectos de "mise en abyme" en *Tantas veces Pedro* no se limitan a estos casos. En el capítulo dedicado al fenómeno se citan varios ejemplos de casos diferentes: las referencias al protagonista como escritor y su actividad literaria, los reflejos de la lectura del texto y el reflejo del código de communicación producido por la repetición y los juegos de palabras. En especial, se ha examinado la relación entre el epílogo y la novela. El contenido del epílogo está basado en un cuento cuya escritura forma parte del texto y sirve como punto de partida para la narración de las experiencias del protagonista. Al presentar, entonces, un caso de transformación de la vida en ficción, el epílogo es una versión reducida de la novela entera, la que consiste en una vida transformada en ficción y contiene cuentos escritos por un autor que convierte su vida en ficción. No debe sorprender, entonces, que la lectura de un texto basado en tantos efectos especulares llegue a ser una especie de ejercicio narcisista. Es decir, que, a través de los múltiples reflejos que contiene, el texto tiende a ser autoreferencial. Sin embargo, estas estructuras no son arbitrarias. Parecen imitar los hábitos más enraizados de un protagonista, que se dedica a la repetición de las mismas experiencias y a la creación, a través de la literatura, de

otras versiones de su vida.

Al comienzo de este trabajo se mencionó la intención de respetar la división de la historia contada en *Tantas veces Pedro* en cuatro partes y un epílogo. El análisis revela que esta división, además de confirmar la autonomía relativa otorgada a los episodios más importantes de la vida del protagonista, reflejan la relación entre el contenido y las estructuras narrativas de la novela. La función del epílogo, como texto que explica y ordena *ex post facto* el contenido de las cuatro partes y como versión microcósmica de algunos de los procesos narrativos desarrollados en la novela, justifica su posición final. Aparece allí como la solución de un rompecabezas buscada por el lector durante su lectura. Por otra parte, el análisis revela diferencias en las estructuras empleadas en las cuatro partes. Sin repetirlas todas, vale mencionar que la segunda parte es la menos complicada, como corresponde a la narración de la etapa más tranquila en la vida del protagonista situada entre los períodos perturbadores narrados en la primera y la tercera partes. En ellas se recurre más a la narración retrospectiva y proliferan las metadiégesis. Por fin, sobra decir que la cuarta parte de la novela, dedicada a las crisis finales de Pedro, también tiene algunas características distintivas. La ausencia de metarrelatos se relaciona con la extravagancia de la vida de Pedro, quien inventa tantas historias, como parte de su vida diaria, que no le hace falta escribirlas. Su vida extravagante produce una serie de episodios que

parecen acumularse desordenadamente: la liquidación de los "caballitos", la seducción de Amore mio, la relación con el cura de Asís y el segundo encuentro con Sophie. Sin embargo, se trata de un efecto creado por la explotación excepcional de la elipsis, lo que da a la cuarta parte un carácter compatible con su contenido al mismo tiempo que la distingue de las tres partes anteriores.

A la luz de estas conclusiones y del análisis emprendido en esta tesis, parece legítimo decir que ha sido posible cumplir con los propósitos mencionados al principio. *Tantas veces Pedro* es una novela sobre un personaje mitómano y alienado, cuyas historias no permiten al lector averiguar lo que ha pasado realmente. La tendencia del protagonista a borrar la distinción entre la realidad y la ficción ha producido una obra que, leída atentamente, es, en fin, profundamente inquientante. Con esta tesis se pretende haber mostrado que las estructuras narrativas empleadas para contar su historia contribuyen significativamente a la creación de esta impresión.

Bibliografía

Ayala, Francisco. "Reflexiones sobre la estructura narrativa." En *Los ensayos: Teorîa y crîtica literaria*. Madrid: Aguilar, 1971, pp. 387-430.

----------. "Autor, personaje y lector." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2 (1978), 182-87.

Bal, Mieke. "Un Roman dans le roman: encadrement ou enchâssement?" *Neophilologus*, 58 (1974), 2-21.

----------, and Aart van Zoest. "Structure narrative et signification: Le cas de *Wuthering Heights*." *Neophilologus*. 64 (1980), 333-46.

Barthes, Roland. *Le Degré zeró de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.

----------. "L'Effet du réel." *Communications*, No. 11 (1968), pp. 84-8.

Berendsen, Marjet. "Wolf Schmid and the Unreliable Narrator in Jane Austen's *Emma*." *Neophilologus*, 64 (1980), 619-36.

Bergson, Henri. *Le Rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses universitaires de France, 1950.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961.

Bryce, Alfredo. *Huerto cerrado*. Colección Premio. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1967.

Bryce Echenique, Alfredo. *Muerte de Sevilla en Madrid /Antes de la cita de los Linares*. Lima: Mosca Azul, 1972.

----------. *Un mundo para Julius*. Barcelona: Barral, 1974.

----------. *La felicidad ja ja*. Barcelona: Barral, 1974.

----------. *Tantas veces Pedro* Lima: Libre-1 Editores, 1977.

----------. *A vuelo de buen cubero y otras crónicas*. Barcelona: Anagrama, 1977.

----------. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza editorial, 1981.

Chatman, Seymour B. *Story and Discourse: Narrative Structure*

in Fiction and Film. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978.

Coste, Didier. "The Concepts of the Reader and Their Contribution to a Theory of the Literary Text." *Orbis Litterarum*, 34 (1979), 271-86.

Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1977.

Fischer, Ernst. *The necessity of Art*. Trans. Anna Bostock. Harmondsworth: Penguin, 1964.

Genette, Gérard. "Discours du récit" en *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1925.

Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: Univ. of California Press, 1954.

Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern Univ. Press, 1973.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1974.

Lejeune, Philippe. "Le Pacte autobiographique." *Poétique*, No. 14 (1973), pp. 137-62.

Luchting, Wolfgang A. *Alfredo Bryce Echenique: humores y malhumores*. Lima: Milla Batres, 1975.

----------. Reseña de *Tantas veces Pedro*. *World Literature Today*, 52, No.4, (1978), p. 598.

Mendilow, A. A. *Time and the Novel*. 1952; rpt. New York: Humanities Press, 1972.

Meyerhoff, Hans. *Time in Literature*. Los Angeles: Univ. of California Press, 1955.

Nøjgaard, Morten. "La Fonction du narrataire ou comment les textes nous manipulent." In *Actes du Sixième Congrès des Romanistes Scandinaves*. Ed. Lennart Carlson. Stockholm: Alqvist et Wiksell, 1977, pp.197-204.

----------. "Le Lecteur et la critique: quelques contributions récentes à l'étude de l'instance de la réception littéraire." *Degrés*, 8, No.21 (1980), a1-a22.

Piwowarczyk, Mary Ann. "The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory." *Genre*, 9 (1976), 161-77.

Pouillon, Jean. *Temps et roman*. 4a. ed. Paris: Gallimard, 1946.

Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire." *Poétique*, No.14 (1973), pp.178-96.

----------. "Notes Towards a Categorization of Fictional 'Narratees'." *Genre*, 4 (1971), 100-06.

Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Tel Quel. Paris: Seuil, 1967.

Rimmon, Shlomith. "A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction." *PTL*, 1 (1976), 33-62.

Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1962.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Biblioteca Románica Hispanica, II 194. Madrid: Gredos, 1977.

Todorov, Tzvetan. "Les Catégories du récit littéraire." *Communications*, No.8 (1966), pp. 125-51.

----------. *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967.

Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. New York: Hardcourt, Brace and World, 1955.